

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٥

جلال العشري
صرخات ..
في وجه العصر



دار المعارف



صرخات ..
فى وجه العصر

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٥

صرخات .. فى وجه العصر

جلال العشرى



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كوربيش النيل - القاهرة ج م ع

الإلهُ مَوْجُودٌ .. وَهَذَا هُوَ الشَّيْطَانُ !

يهان كوكتر (الآلة الجينية)

تقديم

أن نكون عصريين معناه قبلًا . . . أن نكون أصلاء

أن نكون عصريين معناه قبلًا أن نكون أصلاء ، فالأصالة والمعاصرة وجهان لحقيقة واحدة ، وثمة سببية متبادلة بين الجانبين ، فبمقدار ما نكون أصلاء نكون معاصرين ، وليس النقص في أحدهما إلا نقصاً في كليهما . . . لأن العلاقة بينهما أشبه بعلاقة السوائل في الأواني المستطرقة . . . ترداد أو تنقص معاً في وقت واحد ، بنفس المقدار وعلى نفس المستوى . ونعني بالأصالة تلك الطاقة الروحية الكامنة في ضمير الشعب داخل الدولة ، أو الفرد داخل الشعب ، والتي تمكنه من معانقة أرضه واعتناق ماضيه . . لا بمعنى الانسياق فوق تراب هذه الأرض والتعصب لهذا الماضي ، ولكن بمعنى التمثل والاستيعاب ، واستلهام القيمة الدافعة إلى التواصل والاستمرار .

وإذا كانت الأرض من ناحية هي التمكن المادي للرقعة المعاشية التي يتركز عليها الفرد ومنها ينطلق ، لأنها الرقعة التي فيها نبت وفوقها ينمو وعلى امتدادها تكتب له الحياة ، فإن الماضي من ناحية أخرى هو التوصيف الروحي لأبعاد المعنى وأغوار القيمة التي يستمد منها المواطن جوهر إحساسه بالحياة . وهاتان القيمتان معاً هما جناحا المواطن على الأصالة . . بهما يحيا وبدونهما لا يقوى على التحليق .

والقيمة الكبرى التي للأرض ليست في كونها ملجأً أو مأوى ، وإنما هناك قيمة جوهرية للأرض ، أي للأرض باعتبار جوهرها الحقيقي وهو الانتماء . . (فهر النيل) بالنسبة لي لا يعدله أى نهر آخر ، لا (السين ، ولا التيمز ، ولا الفولجا) من حيث أنه يعنى بالنسبة لي مجموعة من الوجدانات أعيشها ، أو هي التي تعيشني ، وهي التي تقودني إلى معرفة حقيقي الداخلية ، وهذا إحساس لا يستشعره من هو في حالة الانتماء ، وإنما يعانيه من يتملكه الشعور بالاغتراب .

وكذلك الماضي أو التراث لا تمثل قيمته الكبرى في كونه مجموعة من الأحداث على المستوى التاريخي ، أو ركام من الشعائر على المستوى الديني ، أو حزمة من التقاليد على المستوى

الاجتماعي ، وإنما التراث في جوهره حقيقة روحية قادرة على عقد الصلة بيننا وبين أقراننا ، وقادرة في الوقت ذاته على طبع فنوننا التعبيرية بعامة بطابع خاص وأسلوب مميز ، فالصين دولة عصرية ولكن لها طابعها الخاص ، وكذلك اليابان دولة عصرية ولكن بأسلوبها المميز ، فالتراث لا يجمد من أجل مكوناته المادية ولكن من أجل العنصر الروحي الذي ينطوي عليه ، والماضي ليس إحدى نتائج التطور التاريخي ، بل هو قيمة عُلِّيا تخضع على الحاضر ما له من معنى .

هاتان القيمتان . . الأرض والتراث وهما بمثابة بعدى المكان والزمان ، هما الأساس في تحديد مفهوم الأصالة ، والذي بدوره لا يمكن تحديد مفهوم المعاصرة . فالفهومان كما قلنا غير منفصلين وإنما يستدعي أحدهما الآخر بالضرورة ، فأنت لكي تكون عصرياً لا بد قبلاً أن تكون أصيلاً ، كما أنك لن تستطيع أن تكون أصيلاً إلا من خلال تفكيرك لنوعية موقفك من التراث ، أعني من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف حياتك المعاصرة . ولكن هل يمكن أن يكون الإنسان إلا عصرياً ؟ أعني هل يملك الإنسان إلا أن يكون عائشاً عصره بشكل أو بآخر ؟

في إطار هذا التساؤل ينبغي لنا أن نضع بين قوسين نمطين كلاهما بعيد عن التصور السليم للمعنى العصرية أو المعاصرة . أحدهما هو النمط السطحي أو المسطح الذي يلقي بنفسه في تيار الظواهر المعاصرة فلا يأخذ من العصرية سوى جانبها الشكلي لا الجوهرى ، والذي يتمثل في المخترعات الآلية والمبتكرات العلمية كالآلة والصاروخ ، والمدنية الصناعية والسلوك العصائى وكافة وسائل الترفيه والإعلام .

والآخر هو النمط الزائف أو القشري الذي يخلط بين مفهومى الجدة والعصرية ، فينظر إلى كل جديد على أنه بالضرورة عصرية . . وصحيح أن من الجديد ما هو عصرية ، ولكن الصحيح أيضاً أن الجديد ليس دائماً وبالضرورة عصرياً . وإلا فإن الواقع يدلنا على أن الفلاح في حقله قد يركب الجرار ويعامله معاملته للجاموسة ، وكذلك العامل في مصنع قد يدير الآلة إذا تعطلت بمجموعة من التعاويذ الدينية ، فكلاهما ليس عصرياً وإن اعتمد على مخترعات جديدة ، فليس المهم بالنسبة للإنسان العصرية أن يملك «مخترعات» العصر ، ولكن المهم هو فهم «روح» العصر ، ولا يتأتى ذلك إلا بأن يوضع الإنسان المعاصر في قلب عصره ، لا منعزلاً عن جذوره التراثية ، ولكن رابطاً بين الواقع والتاريخ .

وأن يكون الإنسان معاصراً معناه أن يعيش عصره ، لا بمعنى الانفعال ولكن على مستوى الاستكثانه ، فالإنسان المعاصر ليس صنيعة عصره ، بل هو صانع ذلك العصر ، هو محور ما يجري فيه من أحداث ، وهو صاحب ما ثور فيه من قضايا ، ومن هنا - لا من هناك - كان لزاماً على الإنسان العصري ألا يرتبط بالتاريخ ارتباطاً طويلاً فحسب ، وإنما يرتبط به كذلك ارتباطاً عرضياً ، بمعنى أن تترايط في نفسه أحداث عصره ، سواء على الصعيد المحلي أم الصعيد العالمي ، مشكلة في ضميره بانوراما الإنسان المعاصر .

ومن هنا أيضاً كان حتماً بالنسبة له أن يرتبط بإطار عصره الحضارى سواء في مستوياته العلمية والتكنولوجية ، أو في مستوياته الثقافية والاجتماعية ، فهو عصري لأنه يعيش عصره بكل أبعاده الحضارية ، وعصريته نابعة من مقدار تمثله لروح هذا العصر .

تقيضتان إذن يعيش بينهما أدبنا العربي المعاصر ، وتشكلان فيما بينهما الأزمة المنهجية التي يعانيها هذا الأدب في هذه المرحلة الهامة من مراحل تطوره . . ولا خلاص له من هذه الأزمة إلا بتوقيع معاهدة سلام . . دائم وعادل بين كلا الطرفين ، وأعني بهما الأصالة من ناحية والمعاصرة من ناحية أخرى .

ولا يبدو التناقض إلا في الظاهر ، لأنها في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة يكمل كل منهما الآخر ، بحيث لا يكون النقص في أحدهما إلا نقصاً في كليهما كما سبق أن أوضحنا . . فأن نكون عصريين ، معناه قبلاً أن نكون أصلاء ، وبمقدار ما نكون أصلاء نكون معاصرين . .

وأقصد «بالأصالة» هنا أن يصدر الكاتب في كتابته عن ذاته أولاً بحيث نجىء هذه الكتابة نابعة أصلاً من طبيعة الأدب في بلاده ، معبرة بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب في الفن والتعبير ، غير منعزلة عن أبدع وأروع ما في تراثه القومي على مر العصور ، أما «المعاصرة» هنا أيضاً فعناها أن يعيش الكاتب واقع عصره ، معبراً عن روحه ، مستفيداً من إنجازاته ، معترفاً مع قضاياها ، محاولاً بعد ذلك ألا يطل عليه من الخارج متأملاً ، بل أن يجياه من الداخل مجدداً ، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره .

والسؤال الآن هو هذا . . . كيف يستطيع أدبنا الحاضر أن يوفق بين أصالته ومعاصرته ، بحيث تكون الأصالة طابعاً متنسقاً تلتقى فيه قيم الجماعة بقيم الفرد ، والمعاصرة سمات عامة تتحد فيها مزايا القديم بمزايا الجديد ؟ .

إن الإنسان العربي المعاصر، يتجه إلى تأكيد ذاته، وهو ما يتجلى بشكل واضح في الفكر والأدب والفن، فهو يثور على جمود التقاليد، ويحاول أن يعيش واقع عصره، وأن تكون له رؤاه الخاصة في التفكير والتعبير، ولذلك فهو يتأثر بالأنماط الغربية الجديدة في مواجهة الأنماط التقليدية الموروثة، ويرى في هذا التأثير نوعاً من إثبات معاصرته.. وتأكيداً لذاتيته في مواجهة مجتمعه، ولكنه يشعر من ناحية أخرى بأنه إنسان ضائع في خضم الحضارة الغربية الحديثة، التي تلتهم ذاتيته وقوميته في وقت واحد، فلا يجد بُدّاً من الاستمسك بترائه العريق في مواجهة هذه الحضارة، بحيث يكون أكثر صدقاً مع ذاته في العودة إلى هذا العالم، وبحيث تكون أصالته في محافظته على هذا التراث، والصدور عنه من جديد.

وهذا هو موقف جيل الرواد، الذي عبر عنه «توفيق الحكيم» بقوله:
 «... إن الأصالة في الأشياء والأحياء، هي في ذلك الاحتفاظ المتصل بالمزاي الموروثة، كابراً عن كابر، وحلقة بعد حلقة، هكذا يقال في شعب أو رجل أو جواد، وهكذا يقال في فن أو علم أو أدب، عراقية الأدب في طابعه المحفوظ المنحدر إلينا من بعيد»..
 ولكن الإشكال يظل قائماً.. ذلك لأن صدور الأديب عن تراثه لا يكفي لكي يسمى أصيلاً، وإنما يسمى أصيلاً حين يضيف إلى ما تلقاه من تراث الأقدمين شيئاً من روحه الخاص وروحيه الذاتية، بحيث يختلف عن القديم وإن تجانس معه في الروح والطابع.
 ويزداد الإشكال تعقيداً عندما يكتسب بعده الحضاري.. فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء في الفكر، أم في الفن، أم في الأدب، أم حتى في الحياة، وأقصد بالنظرية العامة.. الفكرية العريضة التي يقف فوقها كل منشط إنساني، كما في حالة (البراجاتية) في أمريكا، (والعجينية) في إنجلترا، (والعقلانية) في فرنسا، (والمثالية) في ألمانيا، (والواقعية) في الاتحاد السوفيتي..

على أن هذا الإشكال ذاته هو الذي واجه أدباء الجيل الماضي، وحاولوا أن يتصدوا له بالتوفيق بين القديم والجديد، على أن يأخذوا من القديم ما يروونه جديراً بالبقاء، ويتنفعوا من الجديد بما لا يتعارض مع هذا القديم، وهذه المحاولة التوفيقية تشبه في كثير من الوجوه موقف مفكرى العرب القدامى، عندما تصدوا لثقافة الإغريق، وأخذوا عنها نقلاً وترجمة، فوضعوا «أصالتهم» نصب أعينهم واختاروا طريق التوفيق بين قديمهم الموروث وجديدهم الوافد، على أساس من نقد القديم والاختيار من الجديد، فظهرت محاولات التوفيق بين

العقل والدين ، أو بين الحكمة والشرعية ، أو بين النقد والخلق عموماً في الأدب .
والذى يعنينا الآن ، هو أن هذه المحاولة التوفيقية بالنسبة لأدباء جيلنا الماضى فى موقفهم
من الحضارة الغربية ، تضمنت الجمع بين الفردية والقومية ، فأدب الأديب إنما يكون معبراً
عن الخصائص القومية لشعبه ولغته وتراثه ، مُعرباً فى ذات الوقت عن ذاتية صاحبه من حيث
تأثره بالثقافات المتاحة له فى عصره .

ومن هنا كان اهتمام أدباء هذا الجيل بقضية «التأصيل» أعنى بدراسة التراث وإعادة تفسيره
بحثاً عن قيمه الأصلية ، كما فعل «طه حسين» مع «المرعى ، والتنبى» ، وكما فعل «العقاد» مع
«ابن الرومى ، وأبى نواس» ، وكما فعل «المازنى» مع «الحيام ، وبشار بن برد» ، وكما فعل
«مصطفى عبد الرازق» مع فلاسفة الإسلام ، وكما فعل «محمد مندور» مع نقاد العرب
القدامى .

على أن قضية التأصيل هذه ، وإن كانت قد استطاعت بالنسبة لأدباء الجيل الماضى ، أن
تحل التناقض الذى بدا لهم فى ذلك الحين بين الفردية والقومية أو بين التراث القومى والثقافات
الأجنبية ، على اعتبار ألا تناقض بين ذاتية الأمة ، إذا نظرنا إلى الأدب القومى بالقياس إلى
آداب الأمم الأخرى ، وبين ذاتية الكاتب ، إذا نظرنا إلى أدبه بالقياس إلى أدب معاصريه ،
أقول إن قضية «التأصيل» هذه لدى أدباء الجيل الماضى ، لم تستطع أن تستوعب قضية
«التعصير» لدى أدباء الجيل الحاضر ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يديروا ظهورهم للأشكال
الجديدة فى الأدب والفن . . من (سريالية) إلى (وجودية) إلى (تجريدية) إلى (عشية) إلى
(بنوية) إلى آخر هذه الأشكال التى أصبح لها أثرها وتأثيرها فى الثقافة الأوربية المعاصرة ،
وأصبح لزماً على أدباء جيل المعاصرة الذين يحاولون أن يجعلوا من أدبنا جزءاً من الآداب
العالمية أن يقيموا لها كل اعتبار .

إن هذه التيارات التى تعبر بلا شك عن اهتزاز قيم الحضارة ، برفضها الأشكال المنطقية فى
الأدب والفن ، والتى تجاهلها الدكتور «هيكل» وأنكرها «العقاد» وأعرض عنها «طه
حسين» ، ولم يلتفت إليها أدباء الجيل الماضى ، باتت تشكل تحدياً ثقافياً بالنسبة للأديب
المعاصر ، فلا هو قادر على تجاهلها كلية ، ولا هو بمستطيع أن يقلدها تقليداً كاملاً ، وربما كان
«توفيق الحكيم» باعتباره همزة الوصل بين جيلين ، جيل الريادة ، وجيل المعاصرة أولئك الذين
صدروا عن تراثنا القديم برؤى جديدة ، وهؤلاء الذين يحاولون أن يجعلوا من أدبنا العربى جزءاً

من الآداب العلمية ، هو الذى اعترف صراحة بهذه التيارات ، وبما لامتداداتها من خطر فى الثقافة المعاصرة ، فراح يقول فى مقدمة مسرحيته «يا طالع الشجرة» :
 «إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح . . إلخ هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنتطق فى كل تعبير فنى ، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة . . فإن كل ذلك قد عرفه فنانونا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم . .».

أى أن محاولة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، فى وحدة حية يتلاقى فيها القديم الأصيل والجديد المعاصر ، وإن كانت قد دأبت فكر «توفيق الحكيم» وخياله ، فراح يعمل لها حساباً خاصاً ويقم لها ما تستأمله من وزن ، فإن ما ينبغى أن نحشاه على حد تعبيره هو أن يحمّد فننا فى قالب واحد ، فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الاتجاهات .

ولكن دعوة «توفيق الحكيم» ، كما هو واضح ، كانت دعوة محدودة بحدود الوعى الفردى محكومة بانتماءات ومعطيات جيل الريادة ، بحيث تبدو الهوة واسعة بين الثورة المستمرة فى الأشكال الأدبية والفنية ، وبين هذه الأشكال وأصولها الرسمية أو الشعبية فى تراثنا القومى ، الأمر الذى يحتاج إلى رؤية مغايرة لكيف العلاقة بين التأصيل والتعصير ، بما تنطوى عليه الأصالة من ولاء للأصول والجذور ، وبما تستلزمه المعاصرة من إحساس بنقض العصر ، وإيقاع التغير ، وهذا ما عبر عنه «نجيب محفوظ» باعتباره حلقة وصل بين الجيلين مع اقتراب من جيل المعاصرة ، أكثر من «توفيق الحكيم» الذى هو أقرب إلى جيل «الأصالة» ، حيث يقول : «ولكنى أستطيع أن أقول إنه ليس المهم إدخال شكل جديد إلا إذا كان مقروناً برؤيا جديدة ، والحق أن الموجودين قد يكونون أخطر من المجددين ، وعلى أى حال فالمأمول أن يفيد من بعدنا ، من جهودنا ، ليلغوا بالفن منزلة عالمية ، لقد قننا بتأصيل الفن الروائى ، أما الجيل الجديد فسوف يدفع بالرواية العربية إلى المستوى العالمى . .» .

وهذا معناه أن القضية فى صحيحها هى قضية أجيال ، وأن خير تحديد للمعاصرة هو البدء بالجيل الحاضر ، على أن يظل هذا الجيل مرتبطاً بالديمومة التاريخية ، التى تجعله ينظر حتى إلى الماضى بمنظار الحاضر ، وإلى «المعاصرة» على أنها الإيقاع الحركى المتغير فى مسيرة الأصالة ، وعياً بالتاريخ واستلهاماً للتراث ومواكبة لروح العصر .

وهذا الكتاب « صرخات في وجه العصر » إطلالة « بانورامية » واسعة على شخصيات في الفكر والأدب والفن ، في الفكر الفلسفي والأدب الروائي والفن المسرحي ، كان ولا يزال لها دورها المؤثر على ضمير العصر باعتبارهم شهود إثبات ، وأيضاً شهود نفي على عصرنا الحاضر ، وبحيث لا يمكن لأى مثقف عصرى مبدعاً كان أو ناقداً ، إلا أن يكون قد تأثر بأكثرهم في جانب من جوانبه ، إن كان بحق يعيش عصره ، وتردد في كتاباته أصداء العصر .

فالمفكر أو الأديب أو الفنان ، ممن تناولت في هذا المتاب ، كان بحق صرخة في وجه عصره ، صرخة ترمز واحتجاج على أشياء بعينها ، وفي ذات الوقت دعوة إلى التجديد في الخلق والإبداع ، وكأنما يحمل في إحدى يديه قولة « لا » ويحمل في اليد الأخرى قولة « نعم » ولا يكتفى بصرخة الثورة « يسقط العالم » بل يستكملها بصيحة التعمير : « أنا أبنيه أفضل مما هو الآن » .

فهو صرخة وصيحة في وقت معاً ، صرخة نفي وصيحة إثبات ، ومن النفي والإثبات يولد التطور ، وينبع التغيير ، وينبثق الميلاد الجديد .

ولا شك في أن شخصيات أخرى ، غير الشخصيات الواردة في هذا الكتاب ، كان لها أثرها على جبين العصر ، فضلاً عن تأثيرها في وجدان الجيل ، ولكن الذى لا شك فيه أيضاً أن شخصيات هذا الكتاب ، كانت صرخاتها أعلى ، وصيحاتها أقوى ، بحيث لا يمكن إغفالها أو تغافلها في رحلة العبور إلى الشاطئ الآخر من المعادلة الصعبة التى تורך وجداننا الثقافى ، وأعنى به شاطئ المعاصرة .

فهم جميعاً منارات على الشاطئ الآخر ، لابد لنا من أن نهتدى بنورها . . ذلك النور الباهر ، إن كان لنا أن نسبح في تيار أحد شاطئيه هو الأصالة والشاطئ الآخر هو المعاصرة . وهذا الكتاب « صرخات في وجه العصر » لا يمكن عزله عن أخ له سبقه إلى النشر وهو كتاب « ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة » الذى طرحت فيه قضية « التأصيل » ، « والتعصير » ، من خلال دراسات في النقد التطبيقي ، تناولت جوانب بعينها من ثقافتنا الحديثة في الفكر الفلسفى ، والنقد الأدبى ، والشعر الغنائى ، والمسرح الشعرى ، فضلاً عن الرواية والقصة القصيرة ، وعبر ثلاثة أجيال متعاقبة في كل جانب من هذه الجوانب ، هى جيل الريادة وجيل الحداثة وجيل المعاصرة .

وحسبي بهذين الكتابين . . (كتاب الأصالة) و(كتاب المعاصرة) ، أن أكون قد طرحت القضية ، وهى أطروحة يد لا تزال قصيرة ، لقضية لا تزال كبيرة ، ولكن عزالى هو أن العين لا تزال بصيرة . . بصيرة بهذه القضية الكبيرة ؛ فإلى كتب أخرى ، إن شاء الله .

جلال العشرى

الصرخة الأولى

«هيجل»

الحياة هي حياة الفكر

«إن تاريخ العالم هو تطور الشعور بالحرية ، وهذه هي النهاية الأخيرة للكون ، هذا والتاريخ الإنساني هو تاريخ الفكر ، كما أن الحياة الإنسانية حياة مفكرة»

«هيجل»

من الفلاسفة من يفلسف حياته ويحيا فلسفته ، لما تحفل به هذه الحياة من زلازل روحية عنيفة ، وتجارب نفسية حادة ، لا يملك الفيلسوف معها إلا أن يعيشها ويحياها ويتحد بها ، ويتخذها نقطة انطلاق في فلسفته بخاصة وفي تفكيره بوجه عام .
والحق أن فلسفة «الواحد» من هؤلاء لا يمكن أن تنفصل عن حياته ، بل لا يمكن النظر إلى حياته نفسها بمعزل عن هذه الفلسفة . وكيف يمكن غير ذلك ، وصاحبها ليس فيلسوفاً يتخذ من الفلسفة صناعة له ، أو عالماً يعكف على منهجه العلمي ، أو لاهوتياً كل همهم أن يشتغل باللاهوت ؟

ومن هنا كان فيلسوف الحياة ، هو ذلك الإنسان الذي تراء دائماً مشتعل الوجدان متوهج العاطفة ، تشيع في نفسه سورة القلق وتضطرم في باطنه جذوة الألم ، يجتذبه العالم من ناحية وتؤرقه الرغبة في مجاوزة هذا العالم من ناحية أخرى ، فلا يمكن إزاء هذا كله ، إلا أن يلقى بنفسه في آتون التجربة ، آملاً من وراء ذلك أن يصل إلى «الحقيقة» حقيقة نفسه ، وحقيقة الآخرين ، وحقيقة العالم من حوله .

وإذا كانت تلك هي الركيزة المحورية التي ارتكزت عليها «فلسفة الوجود» وهي الفلسفة

التي تنصرف عن «المجرد» إلى «المشخص» وتحول عن «الماهية» إلى «الوجود» وتتعلق بالإنسان من حيث هو موجود فردي ، وإذا كان الوجوديون في العصر الحديث من أمثال «كير كجارد» ، ونيتشه ، وجبريل مارسيل ، وجان بول سارتر» قد هاجموا «فلسفة الماهية» باعتبارها فلسفة عقلية خالصة ، تغفل عن مشكلة الوجود ، وتجعل الإنسان أسيراً لمجموعة من التركيبات الذهنية المجردة ، فإن جذور هذا الاتجاه ترتد إلى الزمن القديم ، عندما احتلت مشكلة الإنسان المكانة الأولى في تفكير الفلاسفة ، فخاض فيها «سقراط» في العصر القديم ، وعاناه «أوغسطين» في العصر الوسيط ، وعنى بها عناية بالغة كل من «بسكال» ، ومين دي بيران» في العصر الحديث .

ولكن هل معنى هذا أن «فلسفة الوجود» كفيلة بالقضاء على «فلسفة الماهية» وأن فلاسفة الحياة أهم بكثير من فلاسفة الفكر؟ هل معنى هذا أن «فيلسوف المذهب» من أمثال «أفلاطون» ، وأسينوزا ، وكانط ، وهيغل» ، رجل حرفته التأمل ، وبضاعته الكلام ، وأنه على حد تعبير «كير كجارد» أشبه بمن يبتنى لنفسه قصرًا ، ولكنه يسكن إلى جواره كوخًا حقيرًا؟

وهل معنى أن يصبح «كير كجارد» زعيمًا للفلسفة الوجودية ، وألد أعداء الفلسفة الهيكلية ، أن نضع باقة من الزهور على قبر «هيغل» في ذكرى مرور مائتي عام على مولده ، لكي نجرى مسرعين إلى كتب «كير كجارد» وكتب غيره من الثوار؟ كلا بطبيعة الحال ، فإن «كير كجارد» نفسه لم يبدأ إلا من حيث انتهى «هيغل» ، وفضلاً عما يتردد في فلسفة هذا الفيلسوف من أصداء العصر الذي عاش فيه ، وفضلاً عن الإطار الحضاري الذي صدر عنه ، والذي شكل موقفه من التاريخ خصوصاً ، ومن الحضارة بوجه عام ، وفضلاً عما في فلسفته من جدة وعمق وأصالة ، ستظل البشرية تستبقيها ضمن تراثها الإنساني الخالد ، فضلاً عن هذا كله ، فإن الإنسان المعاصر لا يسعه إن هو أراد أن يكتسب شيئاً من المنظور التاريخي عن الماركسية والوجودية ، وعن البراجماتية والفلسفة التحليلية ، وعن البنيوية أو علم اللغة العام ، وعن الأرثوذكسية الجديدة ، أو ما يسمى بالترعة النقدية الجديدة ، لا يسعه إن أراد أن يكتسب شيئاً من ذلك ، إلا أن يأخذ في اعتباره تأثير «هيغل» باعتباره مركز إشعاع حقيقي لهذه المذاهب وتلك الاتجاهات .

وإذا كان المنهج (الجدلي الهيكل) قد وجد طريقه في عالمنا المعاصر ، وكان «أكثر من

١٧.

نصف سكان العالم» يؤمنون بهذا المنهج ، فضلاً عما يشيع في المؤلفات المعاصرة من كلام عن وحدة الأضداد ، وحتمية التاريخ ، وضرورة التطور الاجتماعي ، والتناقض بين مصالح العمال وأصحاب رعوس الأموال ، والصراع بين الطبقات وبين النظامين الرأسمالي والاشتراكي ، فما أجدرنا ، إن أردنا أن نعيش هذه المفاهيم التي يصطرح بها علمنا المعاصر ، أن نعود إلى ينبوعها الأصيل ، إلى مصادرها الأولى ، حيث «هيجل» وكتابات «هيجل» .

الفيلسوف في تيار عصره :

لم يولد «هيجل» في جو عاصف ، ولم يعيش حياة حافلة بالأحداث ، إلا أن تكون مؤلفاته هي الأحداث المعلمة في حياته ، وأن تكون هذه المؤلفات صدى وتعبيراً عن روح عصره . وكأن «الدهاء التاريخي» الذي تحدث عنه «هيجل» هو الذي شاء أن يضع هذا العقل الكبير والعظيم معاً في فترة من أشد فترات التاريخ الحديث حرجاً وثراءً في وقت واحد ، فقد تقاسم القرنان الثامن عشر والتاسع عشر حياته مناصفة (١٧٧٠ - ١٨٣١) ، بحيث عاش فيلسوفنا في مرحلة الانتقال التي شهدها هذان القرنان ، وعانى كل ما تعانيه فترات الانتقال من دراما التغيير السياسي والاجتماعي والحضاري .

فهو يشهد اندلاع الثورة الفرنسية ، وما ترتب على قيام هذه الثورة من المناداة بتحرير الإنسان ، وبث قيم الحرية والإخاء والمساواة في عصر خلا تماماً من كل سابقة لهذه القيم النبيلة . وهو يعيش في مجتمع إقطاعي تسوده رجعية النبلاء الذين يستغلون الطبقة الوسطى أبشع الاستغلال ، فيعاني صراع النظم الاجتماعية وتطاحن المرير الحاد . النظام الإقطاعي من ناحية ، والنظام البورجوازي من ناحية أخرى . وهو يولد في وقت يشهد أفول عصر التنوير بكل ما ينطوي عليه من إيمان بالعقل ، وتشبث بالقواعد الكلاسيكية الجامدة ، وابتعاد عن الرومانتيكية . بكل ما ينذر به من إيغال في العاطفة وإسراف في الخيال .

وهو يشهد بعد هذا كله تحولات هائلة وأحداث معلمة تترك بصماتها الواضحة على جبين هذا العصر ، يشهد العالم المشهور «وات» وهو يحقق استغلال البخار في الصناعة ، ويقيم أول مصنع للنسيج في العالم ، ويشهد العالم الفرنسي «لافوازييه» وقد نجح في تحليل الماء ، كما يشهد اختراع التلغراف البصري ، واختراع آلة حليج الأقطان ، واختراع العمود الكهربائي ، ويشهد

إلى جوار هذا كله ، موت « فردريك الثانى » ، وإعدام « لويس السادس عشر » وإعلان استقلال الولايات المتحدة الأمريكية ، وقيام الحروب النابليونية ، وقصف مدينة بينا بالمدافع ، ثم انتهاء حكم « نابليون » وقيام التحالف المقدس .

عناصر متضادة وتيارات متضاربة وتناقضات كثيرة تموج بها الحياة فى عصر « هيجل » ، وكان لزاماً على فيلسوفنا الشاب أن ينصهر فى دوامة هذه المتناقضات منذ طفولته الباكرة ، وكان لزاماً عليه كذلك أن يسبح فى تيار عصره ، يتأثر به بمقدار ما يؤثر فيه ، ومن التأثير والتأثير يولد الوعى ويمضى التطور .

فإذا كان العصر حافلاً بكل هذه المتناقضات ، وكذلك الكون ، بل كذلك الإنسان ، فما هى الرابطة التى تجمع بين كل هذه المتناقضات فى وحدة واحدة ؟ . هذا هو السؤال المحورى الذى ظل يورق عقل فيلسوفنا طوال حياته ، وما كانت حياته كلها إلا بحثاً عن الإجابة الكافية عن هذا السؤال : بحثاً عن نوع هذه الرابطة من ناحية ، وكيفية الكشف عنها من ناحية أخرى .

حياة بلا أحداث :

ولو أننا حاولنا أن نتعرف على الأحداث الناتجة فى حياة هذا الفيلسوف ، لما وجدنا غير النذر اليسير مما روته شقيقته ، وما رواه بعض رفاقه ، وما ذكره هو فى مذكراته التى كان قد بدأ يدونها وهو فى الرابعة عشرة من عمره ، من هذا كله نستطيع أن نعرف عن « هيجل » أنه ولد فى ٢٧ أغسطس عام ١٧٧٠ بمدينة اشتوتجارت بألمانيا ، وأن اسمه بالكامل هو « جورج فيلهيلم فريدريش هيجل » .

أما أبوه « جورج لودفيج هيجل » فكان يعمل موظفاً حكومياً ، وكان على جانب من اليسار يفوق ثقافته ، على العكس من أمه « ماريا المجدلية » التى كانت تتمتع بقدر أكبر من التعليم والثقافة ، وكان لها تأثير قوى على « هيجل » فى دراسته الأولى : فهى التى أشرفت على دراسته عندما أرسله والده إلى المدرسة الألمانية وهو فى الثالثة من عمره ، وهى التى زودته بقواعد اللغة الألمانية عندما ألحقه والده بالمدرسة اللاتينية وهو فى الخامسة من عمره ، وحتى عندما التحق بالمدرسة الثانوية وهو فى العاشرة وبقى فيها حتى الثامنة عشرة ، وتذكر شقيقته فى الرسالة التى بعثت بها إلى أرملة بتاريخ ٧ يناير سنة ١٨٣٢ ، أن « هيجل » كان يحصل على

جائزة سنوية طوال مراحل دراسته بالمدرسة اللاتينية ، لأنه كان دائماً من الطلبة الخمس الأول ، وأن ترتيبه كان الأول باستمرار طوال دراسته بالمدرسة الثانوية . وأن أستاذه « ليفلر » الذى كان يحبه كثيراً أهده وهو لا يزال فى الثامنة الترجمة الألمانية لمسرحيات « شكسبير » ، وكان أول ما قرأه « هيجل » من هذه المسرحيات مسرحية « زوجات وندسور المرحات » .

وتكشف لنا المذكرات التى كتبها « هيجل » فيما بين عامى ١٧٨٥ - ١٧٨٧ عن قراءاته فى هذه المرحلة ، وعن عنايته الخاصة بالآداب اللاتينية واليونانية ، وعن ميله الطبيعى إلى اليونان أكثر من ميله إلى الرومان ، وإن كان قد أجهد نفسه فى قراءة الرومان والأدب اللاتينى حتى لا يرتد إلى الوراء .

وفى سن السادسة عشرة ، قام « هيجل » بترجمة كاملة عن اليونانية لكتاب « لونغينوس » Longinus « فى الجلال » وهى نفس السنة التى درس فيها « الإلياذة » وقرأ « شيشرون » ، وطالع « يوريديس » . وفى السنة التى تلتها مباشرة ١٧٨٦ شرع فى ترجمة (من الأخلاق) « لايبكيتوس » ، أما فى عام ١٧٨٨ وقبل التحاقه (بمعهد توبنجن) ، فقد درس الأخلاق « لأرسطو » ، وقرأ (أوديب فى كولونا) « لسوفوكليس » ، ومن بعدها أعجب إعجاباً شديداً بهذا الشاعر اليونانى القديم ، فواصل قراءة جميع مسرحياته ، وترجم بعضها إلى اللغة الألمانية ، ومن أهم ما ترجمه وتأثر به مسرحية « أنتيجونا » التى تمثل فى رأيه جمال الروح الإغريق تمثيلاً كاملاً ، والتى ظل متحمساً لها طوال حياته لما تنطوى عليه من قبة فى الجمال ، وعمق فى الأخلاق .

وقبل أن يلتحق « هيجل » بذلك المعهد الدينى ، كان قد أنجز « حواراً بين أوكشاف وأنطوان وليبيدوس » وحواراً آخر عن « الديانة لدى الإغريق والرومان » ، وفى سنة ١٧٨٨ كتب بحثاً عن « بعض الفوارق والاختلافات بين الشعراء القدامى والمحدثين » وهى البحوث الثلاثة التى نشرها « هوفستتر » عام ١٩٣٦ بعنوان (وثائق خاصة بتطور « هيجل ») .

الفيلسوف العقل فى المعهد الدينى :

كان هذا كله قبل عام ١٧٨٨ ، وهو العام الذى التحق فيه « هيجل » بمعهد (توبنجن) لدراسة البروتستانتية بمنحة حكومية من الدوق كما كانوا يسمونها فى ذلك العصر . وكان هذا

المعهد ذائع الصيت في تخريج القساوسة الإنجلييين ، وقد تخرج فيه عدد كبير ممن كان لهم شأنهم في الحياة الأكاديمية الألمانية ، ومن كانوا أصدقاء مقربين لفيلسوفنا «هيجل» . وفي هذا المعهد تعرف «هيجل» على أهم صديقين لازماه في حياته ، وتأثر بهما بمقدار ما أثر فيهما ، أحدهما هو الشاعر «هيلدرلين» الذي اشترك مع «هيجل» في حب اليونان والشعر والفلسفة ، وقرأ معه كتب الدراما الإغريقية ، واطلع معه جنباً إلى جنب على مؤلفات «أفلاطون» وقد تأثر «هيجل» بصديقه الشاعر إلى الحد الذي جعله ينظر إلى الشعر باعتباره أسمى الفنون ، كما تأثر «هيلدرلين» بصديقه الفيلسوف حتى لقد ظهرت أعراض (الجدل الهيجلي) على أعمال «هيلدرلين» الشعرية .

أما الصديق الآخر الذي تعرف عليه «هيجل» فهو الفيلسوف «شيلنج» الذي كان يصغره بخمسة أعوام ، وإن كان قد سبقه إلى النشر ، «وشيلنج» هو (فيلسوف الهوية) الذي يذهب إلى القول بأن الروح والطبيعة هما نفس الشيء ولكن ممثلاً في المطلق ، وقد كان «هيجل» ، و«شيلنج» يجتمعان معاً لمناقشة الأفكار الفلسفية والآراء السياسية ، كما تعاونوا معاً في أثناء وجودهما في (يينا) على إصدار صحيفتهما النقدية الفلسفية ، التي شرح فيها «شيلنج» أبعاد فلسفته ، ونشر فيها «هيجل» أهم مقالاته (الإيمان والمعرفة) ، (حول جوهر الفلسفة النقدية) ، (الطرق العلمية لتناول الحق الطبيعي) .

وبعد «هيلدرلين» ، و«شيلنج» ، ينجى «لوتفين Leutwin» الذي زامل «هيجل» في المعهد ، والذي نشر بعد وفاة «هيجل» بثنائية أعوام ، ١٨٣٩ ، ذكرياته عن «هيجل» أيام أن كان طالباً في المعهد الأسقى المشهور ، وربما كان أهم ما جاء في هذه الذكريات هو وصف «لوتفين» لسلوك «هيجل» بأنه كان «بوهيمياً» وهو سلوك لم يكن يتفق في بعض الأحيان مع تقاليد المعهد الديني

ومهما يكن من أثر هذا المعهد ، ومن أمر السنوات الخمس التي أنفقتها فيه «هيجل» دراساً للاهوت ، فلا يبدو أن «هيجل» كان يحتفظ - سواء للمعهد أو للسنوات الخمس - بذكريات جميلة أو عميقة ، فهي هو يبعث رسالة إلى صديقه «شيلنج» يسخر فيها من . . «أولئك اللاهوتيين الذين يأخذون المسائل الملهلة على أنها أمور صلبة يقيمون فوقها معابدهم القوطية» .

وهكذا تخرج «هيجل» في معهد (توبنجن) عام ١٧٩٣ ، بعد أن ناقش بحثه أمام لجنة

المعهد ، وأعلن عن عدم رغبته في ممارسة مهنة القسيس ، وعن رغبته في ممارسة مهنة التعليم ، واستكمال دراسته للفلسفة والآداب .

الفيلسوف يشتغل بالتعليم :

وفي مدينة « برن » عاصمة الاتحاد السويسرى ، وفي أحد بيوت الأشراف ، ظل « هيجل » يدرس لأبناء هذا البيت حتى عام ١٧٩٦ ، وخلال هذه السنوات الثلاث مارس « هيجل » حياته متحرراً من أغلال المعهد وأصفاده ، متخلصاً من نظامه القاسى العنيف ، فقراً « مونتسكيو » ، واطلع على « جيون » ، وعكف على دراسة الفيلسوف العظيم « كانط » .

أما « كانط » فقد شكل نقطة تحول هامة في تفكير « هيجل » الفلسفى ، وبخاصة ما كتبه كانط فى الأخلاق ، فقد تخرج « هيجل » فى نفس السنة التى أصدر فيها « كانط » كتابه الشهير (الدين فى حدود العقل) وذهب « هيجل » إلى برن مبهوراً بكتاب كانط فكان من اليسير أن يقع أسيراً لكتابات العقلين من فلاسفة القرن الثامن عشر .

وتحت هذا التأثير كتب « هيجل » الدراسات التى عرفت فيما بعد باسم (كتابات الشباب أو) (الكتابات الدينية «لهيجل») فى شبابه ، وهى الدراسات التى قام « نوهل Nohl » بتجميعها ونشرها فى مدينة توينجن عام ١٩٠٧ وقد كتب « هيجل » أولى هذه الدراسات تحت عنوان (حياة المسيح) ، وفى تلك السنة نفسها ١٧٩٥ كتب الدراسة الثانية تحت عنوان (وضعية الديانة المسيحية)

والذى يهمنى من أمر هاتين الدراستين اللتين جاء ظهورهما سابقاً على ظهور كتابه (ظاهريات الروح) ، هو أنهما كانتا بمثابة الإرهاص الفكرى ، بذلك الكتاب الخطير ، الذى يعد مدخلاً إلى مذهبه الفلسفى ، والذى وصف فيه الظواهر الذهنية وآثارها فى حياة الإنسان ، شارحاً كيف يرتفع الوعى من المراتب الدنيا إلى المراتب العليا حتى يصبح هو والمطلق شيئاً واحداً .

وقد اتحد « هيجل » فى هاتين الدراستين موقف الهجوم من الكنيسة ، ذاهباً إلى أن الديانة المسيحية أثقلت كاهلها بالشرائع والتعاليم ، حتى غدت ديانة حزينة معتمة ترفل فى ثياب الحداد ، وذلك على العكس من الديانة الإغريقية القديمة التى كانت أعياداً للفرح

والابتهاج ، يلتقي فيها الإغريق بالآلهة حتى على موائد الشراب . . . بلا كهانة ولا كهنوت ، ولا أتباع يرتدون زيّاً واحداً ، ويرددون كلاماً واحداً ، ويحملون شعاراً واحداً .

الفيلسوف في رحاب الجامعة :

توفى والد «هيجل» عام ١٧٩٩ أى بعد تخرجه من المعهد بست سنوات ، وكانت أمه قد توفيت عام ١٧٨٣ أى قبل التحاقه بالمعهد بخمس سنوات ، فأصبح الطريق مفتوحاً أمامه إلى «يينا» حيث حريته وانطلاقه ، وحيث الجامعة .

وكانت يينا في ذلك الحين مركزاً للإشعاع الفكري والفلسفي ، أو على حد تعبيره (موجة الآداب) ففيها يتنفس «فشته» ، وشيلنج» من الفلاسفة ، «وجوته» ، وشيلر» من الأدباء ، فضلاً عن الشعراء الرومانتيكيين بعاطفتهم المشوبة ، وخيالهم الجامح ، وانطلاقهم النشوان . وهكذا انتقل «هيجل» إلى يينا في عام ١٨٠١ ، وهناك جدد صداقته القديمة مع «شيلنج» ، وتعاون الاثنان في إصدار جريدتها الفلسفية النقدية ، التي ظل «هيجل» يكتب فيها إلى أن توقفت عن الصدور عام ١٨٠٣ ، عندما غادر «شيلنج» تلك المدينة .

وفي تلك المدينة ، وفي العام الأول من انتقاله إليها ، أنجز «هيجل» بحثاً عن (مدار الكواكب) باللغة اللاتينية ، هو الذي أهله للتدريس (بجامعة يينا) ، وبمقتضاه تم تعيينه محاضراً بالجامعة ، وإن لم يتابع محاضراته سوى عدد ضئيل جداً من الطلاب . وفي تلك المدينة أيضاً وفي نفس العام ، ظهر بحثه عن (الفرق بين مذهبي «فشته» ، وشيلنج» الفيلسوفين) وهو البحث الذي دافع فيه «هيجل» عن فلسفة «شيلنج» ، حتى لقد ذهب البعض إلى القول بتأثره بفلسفة ذلك الفيلسوف .

غير أن أهم ما أنجزه «هيجل» في تلك الفترة هو كتاب (ظاهريات الروح) الذي يعد بمثابة المدخل إلى مذهبه الفلسفي ، والذي أتمه في الليلة السابقة لمعركة يينا (١٣ أكتوبر ١٨٠٦) وبعد أن قصفت يينا بالمدافع ، وتهدمت جدران الجامعة ، كان لزاماً على «هيجل» أن يغادر المدينة إلى أن تنتهى (الحملة الفرنسية) .

وساءت أحوال «هيجل» حتى اضطر إلى قبول بعض المعونات المالية من الشاعر «جوته» . . . وازدادت سوءاً عندما وضعت «كريستيان شارلوت» ، وهي زوجة خادم في بيوت أحد الأشراف ، ابناً غير شرعي «لهيجل» ، سبب له الكثير من المتاعب حتى اعترف به

وضمه إلى أسرته ، وهو الابن الذى مات غرقاً بالشرق الأقصى ، فى نفس السنة التى مات فيها « هيجل » ولكن قبل وفاته بشهرين .

من بامبرج إلى نورمبرج :

توالت الأحداث على مسرح الحياة السياسية والاجتماعية بشكل عنيف وسرعة متزايدة ، فلم يكن أمام « هيجل » إلا أن يرحل إلى « بامبرج » ١٨٠٧ ليتولى رئاسة صحيفة يومية محدودة الانتشار ، ظل يرأس تحريرها لمدة عام واحد فقط ، رحل بعده إلى « نورمبرج » حيث عين ناظرًا للمدرسة نورمبرج الثانوية ، وظل فى هذا المنصب ثمانى سنوات ، كان يقوم فيها بتدريس الفلسفة والطبيعة والرياضيات ، وهى الدروس التى جمعها فى كتابه المعروف « المدخل إلى الفلسفة » .

وفى سنة ١٨١١ تعرف على « ماريا فون توفر » ، وهى فتاة من أسرة نبيلة ، فاقتربا بها فى نفس العام ، وأنجب منها طفلين : « كارل » الذى صار فيما بعد مدرّساً للتاريخ بإحدى الجامعات ، و « إمانويل » الذى حقق أمنية جده فى أن يرى « هيجل » قسيساً ، فأصبح هو راعياً رسولياً .

وفى نورمبرج ، وفى الفترة من ١٨١٢ إلى ١٨١٦ أكمل « هيجل » نشر كتابه الضخم عن المنطق فى ثلاثة أجزاء ، وهو الكتاب الذى يعد بمثابة حجر الزاوية فى بناء المذهب ، وفيه عرض للمعاني الأساسية . . الميتافيزيقية والمنطقية التى يدور عليها مذهبه المثالى .
ويعتضى هذا الكتاب تمكن « هيجل » من الحصول على كرسي الفلسفة فى (جامعة هايدلبرج) ، ومن المحاضرات التى ألقاها فى تلك الجامعة نشر (موسوعة العلوم الفلسفية) عام ١٨١٧ وفيها عرض لمذهبه الفلسفى كله .

« هيجل » يدخل برلين :

بحلا كرسي الفلسفة بجامعة برلين بوفاة الفيلسوف الكبير « فشته » ، فاتجهت أنظار « هيجل » إلى العاصمة البروسية ، (فجامعة هايدلبرج) على أية حال ليست المنبر الذى يستطيع من خلاله أن ينشر فلسفته على أوسع نطاق .
وفى عام ١٨١٧ عرض عليه المنصب فقبله على الفور ، وبدأ يلقي محاضراته فى فلسفة

القانون ، وما لبث أن أصدر كتابه في «أصول فلسفة القانون» ١٨٢١ ، فلاقى رواجاً كبيراً واهتماماً بالغاً ، سواء على مستوى الطلاب الذين توافدوا على محاضراته من جميع أنحاء البلاد ، أو على مستوى الدولة التي أوشكت أن تتخذ من (الهيجلية) عقيدة رسمية لها ، أو على مستوى الأساتذة الذين تحمسوا للفلسفة (الهيجلية) وبدعوا يدرسونها في الجامعة .

وتوالى إنجازات «هيجل» الفلسفية التي عالج فيها بقية أقسام المذهب ، فما أن حل عام ١٨٢٨ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس في تاريخ الفلسفة) بأجزائه الثلاثة ، وما أن انتهى عام ١٨٢٩ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس في فلسفة الجلال) في ثلاثة أجزاء ، وفرغ كذلك من كتابه (دروس في فلسفة الدين) ، ولكنه لم ينشر إلا بعد وفاته بعام واحد ، أى في سنة ١٨٣٢ ، وكان قد فرغ أيضاً من كتابه (دروس في فلسفة التاريخ) ، قبل وفاته بقليل ، وقد نشر عام ١٨٣٧ في برلين بعد وفاته .

وفي خلال هذا كله ، قام «هيجل» بعدة زيارات خارج حدود بلاده ، قام برحلة إلى بلجيكا ، ورحلة أخرى إلى هولندا ، ورحلة ثالثة إلى فينا ، ورابعة إلى براغ ، وخامسة إلى باريس ، حيث التقى بالفيلسوف الكبير «فيكتور كوزان» .

وبعد عودته من هذه الرحلات جميعاً ، عين مديراً (لجامعة برلين) ، وظل يشغل هذا المنصب في الفترة من ١٨٢٩ حتى ١٨٣١ ، وكانت شهرته قد عمت لا أرجاء الوطن الألماني فحسب ، بل أرجاء العالم المتحضر كله .

وفي صيف عام ١٨٣١ انتشر وباء الكوليرا لأول مرة في برلين ، فأصيب «هيجل» بالعدوى في ١٠ نوفمبر ، ومرض في ١٣ نوفمبر ، وتوفي في ١٤ نوفمبر عام ١٨٣١ ، فكان موته حدثاً ضخماً لا يقل في ضخامته عن المكانة التي احتلها ذلك الفيلسوف العظيم .

حياة لا تنتهى :

وهكذا انتهت حياة «هيجل» دون أن تنتهى فلسفته ، أو بالأحرى انتهت حياته دون أن تنتهى ، لأنه إذا كانت حياة هذا الفيلسوف هي كتاباته ، فقد ظلت هذه الكتابات حية في عقول الكثرة الدارسة من تلاميذه وأتباعه ومريديه ، يقتنى أثرها فيلسوف في إثر فيلسوف ، وباحث في إثر باحث ، وقارئ في إثر قارئ .

وهكذا ظفرت مؤلفات أتباع «هيجل» من أمثال : «تسلر» ، «واردمان» ، «فيشر» ، بشهرة

علمية واسعة في تاريخ الفلسفة ، وهكذا أيضاً انتقلت (الهيكلية) إلى عواصم الفكر الفلسفي لتؤثر تأثيرها العميق ، انتقلت إلى إنجلترا : لتؤثر في كل من «جرين ، وبوزانكت ، وبرادلي ، وماكتجارت» ، وانتقلت إلى الولايات المتحدة : لتؤثر في «أمرسون ، وجوزيا رويس ، وجون ديوى» الذى كان (هيكلياً) في مطلع شبابه ، وفي إيطاليا : طور «كروتشه» التقليد (الهيكلى) ، وفي فرنسا : اعتمد «سارتر» في كتابه (الوجود والعدم) على «هيكل» اعتقاداً كبيراً ، وفي ألمانيا : يكتسب «هيكل» أهمية خاصة في كتابات «هريبرت ماركيز» الذى يطلقون عليه «فيلسوف الشباب» .

وفيما عدا ذلك ، فإن التناول التاريخي للفن والدين والأدب ، يدين بصورة لا تقل عن الصورة التى تدين بها الفلسفة لذلك العقل العظيم المسمى . . «هيكل» . فعند هذا الفيلسوف العملاق أن الفن أحد لحظات ثلاث تدرك بها الروح ذاتها ، شأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة ، لكل منهم جذوره في التجربة الإنسانية ، وقد مضى «هيكل» في دراسته لعلم الجمال بالبحث أولاً في الفكرة والمثال ، ثم بحث في أنماط الفن وتطورها التاريخي ، من النمط الرمزي ، إلى النمط الكلاسيكي ، إلى النمط الرومانتيكي ، وقد ساد هذه الدراسة كلها منطق «هيكل» الجدلي الثلاثي التركيب الذى يفترض فيه الضد ضده ، ثم يأتلفان في كل مركب يشملهما ، فكما ينطبق هذا الجدل على التصورات الكلية ، فالوجود يفترض اللا وجود ، ثم يأتلفان في مركب يشملهما هو الصيرورة ، فإنه ينطبق أيضاً على التاريخ الحضارى ، فالحضارة الشرقية القديمة قد افترضت قدوم الحضرة اليونانية الرومانية ، ثم انتهى التطور بقدوم الحضارة الحديثة .

أما بالنسبة (للاستطيقا) ، فإن الجمال هو مركب من التصور والمادة ، والفن الرومانتيكي الحديث مركب من نمطين سابقين عليه هما الفن الرمزي والفن الكلاسيكي ، والفلسفة بدورها هى وعى الروح لذاتها ، وهى مركب من لحظتين أسبق منها ، هما الفن والدين . وهذا معناه أن الفن والدين والفلسفة ليست بظواهر معزولة عن بعضها ، ولا عن التاريخ والحضارة التى تنشأ فيها ، فمثل الجمال ليست محددة بمعايير ثابتة مطلقة ، وإنما هى مرتبطة كل الارتباط بالتصور التاريخي للمجتمعات التى تنشأ في حضنها ، وتنمو في حضانتها .

ولكن هل صحيح مايقوله الفيلسوف الإيطالى «بندتو كروتشه» ، من أن (الإستطيقا) عند «هيكل» ، هى خطبة رثاء ، جمع فيها هذا الفيلسوف الصور المتوالية للفن ، واستعرض

المراحل التي تقدم فيها على مدى تطوره ، ثم رتبها في قبر كتب على شاهده الفلسفة ؟ .
إلا أن الجواب على هذا التساؤل عند « هيجل » ، إنما يُستمد من فلسفته للحضارة
والتاريخ .

فلسفة تاريخ الفلسفة :

وفلسفة التاريخ عند « هيجل » مكملّة لفلسفة الطبيعة والفن والدين ، وقد كان « هيجل »
أشدّ الفلاسفة المثاليين في القرن التاسع عشر تأثيراً في التفكير التاريخي ، وكانت فلسفته التاريخية
تطبيقاً للآراء والأفكار لفلسفته العامة التي انتهى إليها بالتفكير المنطقي ، لا بالبحث في الطبيعة
والتاريخ .

وعند « هيجل » أن العقل هو الحاكم المسيطر في العالم ، وأن تاريخ العالم من أجل ذلك
يمثل حركة عقلانية ، وقد عرض لتاريخ الشرق والغرب في ضوء هذه الفكرة موجهاً عنايته إلى
ما يريد أن يحده ، لأنه على حد قوله : « من ينظر إلى العالم نظرة معقولة ، يتمثل له العالم
بدوره بمظهر معقول » . .

والطبيعة وهى مسرح التاريخ العام ، تجسيد للعقل ، ولو أن مؤثراتها الجغرافية والجوية
لا تسيطر على التاريخ .

والتاريخ عند « هيجل » بوجه عام تقدم الروح في الزمان ، كما أن الطبيعة تقدم الفكرة في
المكان ، هذا والتاريخ العام يبين تقدم الشعور بالحرية من جانب الروح وتحقيقها نتيجة
لذلك ، ولهذا التقدم عند « هيجل » مراحل ، فالفكرة تتخذ صوراً متوالية كل صورة منها
تسمو على الصورة السابقة ، وبهذه العملية ، عملية التسامي والتجاوز تزداد تأكيداً وثراءً
ووضوحاً .

ولكل أمة عبقريتها القومية التي تبلو في مظاهر وعيها وإرادتها ، والتي تحمل ديانتها وآدابها
ونظمها السياسية وقوانينها الأخلاقية وبراعتها الآلية ، طابع هذه العبقرية ، والشئ الجوهري
في التاريخ ، هو الشعور بالحرية ، والأوجه التي يتخذها هذا الشعور بالحرية في تقدمه
وتطوره .

وكما تحمل البذرة كل طبيعة الشجرة ، وطعم الفاكهة وشكلها ، كذلك الآثار الأولى
للروح تتضمن تاريخها ، وأهل الشرق القدامى في رأى « هيجل » ، لم يصلوا إلى معرفة أن

الحرية للجميع ، ورأوا أن الحرية تتمثل في فرد واحد ، وفي مثل هذه الحالة ، تكون الحرية عرضة للتزوات والشهوات والانطلاق بغير جامع ، ولم يظهر الشعور بالحرية إلا عند الإغريق ، ولذلك كانوا أحراراً ، ولكن الإغريق والرومان رأوا أن الحرية تكون مقصورة على البعض ولا تشمل البشر جميعهم ، ولذلك كان نظام العبودية سائداً في بلاد اليونان ، أما الأمم الألمانية تحت تأثير (المسيحية) فقد كانوا في رأي «هيجل» أول من أدركوا أن الحرية للناس جميعاً ، وأن الحرية هي جوهر الروح ، وقد ظهر هذا الشعور أول ما ظهر مقترناً بالدين ، ولكن جعل الحرية من المبادئ التي يؤخذ بها ، كان يستلزم حركة تثقيف بعيدة المدى ، ذلك أن نظام العبودية لم يختف حين ظهرت (المسيحية) .

الروح والحرية :

ولكن إذا كانت طبيعة الروح مكونة من الحرية ، ولم يكن تاريخ العالم سوى تقدم الشعور بالحرية ، فهل يمكن أن يقال عن التاريخ العام أنه مظهر وعرض للروح وهي تتعرف ما هو موجود فيها بالقوة ؟

يقول «هيجل» إن الفكرة هي في الحقيقة مثلها كمثل الروح المرشد (لعطارد) ، قائدة الشعوب والعالم ، والروح وهي الإرادة العاقلة والضرورية لذلك المرشد ، كانت ولا تزال قائداً لأحداث تاريخ العالم .

وهذا معناه أن الروح ويجرى تطوره ، هو الموضوع الجوهرى في فلسفة التاريخ ، ويمكن فهم طبيعة الروح بمواجهته بنقيضه وهو المادة ، فاهية المادة الجاذبية وماهية الروح الحرية ، والمادة خارج ذاتها على حين أن مركز الروح في ذاته . وهذا ما عبر عنه «هيجل» بقوله : «الروح وجود محتو على ذاته» .

ولكن ما (هو الروح) ؟

يقول «هيجل» : إنه الواحد اللامتناهي المتجانس تجانساً ثابتاً ، الذى يفصل في مرحلته الثانية ذاته عن ذاته ، ويجعل هذا الجانب الثانى هو قطبه المقابل ، أعنى وجود الذات للذات وفي الذات مابيناً لوجود العالم .

وفي التطور التاريخى للروح كان ثمة ثلاثة أطوار كما سبق أن ذكرنا ، الشرقيون ، واليونان والرومان ، والألمان . «وتاريخ العالم هو تنظيم الإرادة الطبيعية غير المنضبطة ، بربطها بطاعة

مبدأ كلي ، وبمنحها حرية ذاتية ، فقد عرف الشرق ، وما برح يعرف إلى يومنا هذا ، أن واحداً فقط هو الحر ، وعرف عالم اليونان والرومان أن البعض أحرار ، ويعرف عالم الألمان أن الكل أحرار .

وعند «هيجل» أن لا حرية بدون قانون ، ولكنه يميل إلى أن يعكس هذا ، وليدلل على أنه حيثما كان القانون كانت الحرية ، ومن ثم فالحرية عنده تعنى ما يزيد قليلاً على حق طاعة القانون .

القانون هو جوهر العالم :

وقد لا يتسنى لنا تقييم فلسفة التاريخ عند «هيجل» ، ما لم نزن علاقة الفلسفة بالتاريخ ، واختلاف النظرة بين الفلاسفة إليه ، وبينهم المؤرخين المنهجيين ، أو مؤرخي الوقائع ، في تقدير العلاقات التي تحكم مجراه ، وتقويم الأثر الناجم عن التحام الفكر الفلسفي بالفكر التاريخي ، في النظرة الكلية لمسيرة الحضارة ، وفي النظرة الجزئية لتفسير الواقعة التاريخية . ومما يلاحظ حقاً أن تاريخ أى علم من العلوم ليس جزءاً من هذا العلم ، فثلاً تاريخ الرياضة ليس جزءاً منها ، وليس تاريخ الفيزياء جزءاً من علم الفيزياء ، وكذلك الحال في سائر العلوم ، أما الفلسفة فهي التي تنفرد من بين العلوم جميعها ، بأن تاريخها جزء منها ، وذلك لأن الفلسفة وتاريخ الفلسفة ، غايتهما واحدة ، وهي مشاهدة العقل في أثناء عكوفه على التفكير في طبيعته ، وفي غايته ومبتغاه .

و«هيجل» هو الذى وضع أساس فلسفة تاريخ الفلسفة ، لأنه هو الذى اكتشف الفكرة التي تقوم عليها تلك الفلسفة ، وهي أن تاريخ الفلسفة ليس مجموعة الآراء المختلفة والمذاهب المتباينة للمفكرين المختلفي النزعات ، ولا هو مجرد اتساع نواحي الفلسفة واكتمال جوانبها الناقصة ، وإنما هو العملية التي استبان بها كليات العقل ، وأكدت ظهورها ، وارتسمت في شكل تصورات واضحة معروفة ، وقد اعتبر «هيجل» تاريخ الفلسفة حركة مفردة متصلة ، معقودة الأوائل بالأواخر .

وهذا ما عبر عنه «هيجل» بقوله في مقدمة (فلسفة التاريخ) :

«إن الاهتمام الوحيد الذي تأتى به الفلسفة معها في تأمل التاريخ ، هو التصور البسيط للعقل ، إن العقل هو حاكم العالم ، وبالتالي ، فتاريخ العالم يقدم لنا عملية عقلية ، هذا

الاقتناع والحدس هو فرض في مجال التاريخ من حيث هو كذلك ، أما في مجال الفلسفة فهو ليس بفرض ، فهناك يثبت بالمعرفة التأملية أن العقل ، جوهر ، كما هو كذلك قوة لا متناهية ، والمادة اللامتناهية الخاصة به ، كامنة ضمناً في كل الحياة الطبيعية والروحية التي ينشأها ، كما أن الصورة اللامتناهية ، هي التي تحرك المادة ، إن العقل هو جوهر العالم .

ويقول « هيجل » إن هذه النتيجة اتفق له أن يعرفها ، لأنه اجتاز المجال كله . . . والحق أن « هيجل » عرف كيف يجتاز المجال كله ، فقد استطاع أن يكون نسقاً عقلياً هائلاً ، استوعب في إطاره من فنون المعرفة ، ما لم يسبق لأى مذهب آخر في الفكر الحديث ، ولهذا فقد قال عنه أحد الفلاسفة المعاصرين ، إنه ثالث ثلاثة صاغوا الوجود بأسره في أنظمة عقلية متناسقة ، وهم « أرسطو » بمذهبه (الكوني) في العصور القديمة ، و « القديس توما الأكويني » بمذهبه (اللاهوتي) في العصور الوسطى ، و « هيجل » بمذهبه (المثالي المطلق) في العصور الحديثة .

هذا الفيلسوف المعاصر :

أجل ، لقد استطاع « هيجل » أن يستوعب شتى مجالات المعرفة البشرية ، وإذا كان قد حرص على تقديم الفلسفة لأهل عصره في صورة (معرفة مطلقة) فذلك لأنه تصور أن العصر الذى كان يعيش فيه كان هو أفضل العصور للتسامى بالفلسفة إلى مستوى العلم . ومن ثم فقد أحدث كل عمل من أعماله أصداءً فكرية هامة في كل مجال من مجالات البحث ، حتى أن الفكر المعاصر إنما يؤرخ له حقيقة بهذا الفيلسوف الذى فصل الفلسفة الأوربية إلى مرحلتين ، الفلسفة الحديثة ابتداءً من « ديكارت » حتى « كانط » ، والفلسفة المعاصرة ابتداءً من « هيجل » حتى عصرنا الحاضر .

ذلك العصر الذى يمثله « سارتر » و (الوجودية) ، « ماركس » (الماركسية) ، « وجون ديوى » و (البراجماتية) ، وهى اتجاهات ثلاثة من أهم اتجاهات الفكر المعاصر ، فضلاً عن اتجاهات أخرى مثل (الواقعية) ، والفلسفة التحليلية ، والوضعية المنطقية ، والبنائية أو البنوية) وفضلاً عن « برجسون » ، و « كروتشه » ، و « كولنجود » ، وغيرهم من أعلام الفلسفة الروحية .

وباختصار فإننا لا نكاد نجد فلسفة من الفلسفات المعاصرة ، لا تبدأ من « هيجل » إما بالتأييد أو بالتفنيد ، وهذا ما عبر عنه « كروتشه » بقوله : « أجل ، فأنا لا أستطيع أن أعيش

معه ، ولكننى لا أستطيع أن أعيش بدون . . . » .

وتلك هى (الكوميديا - الإلهية - الفلسفية) التى وصف بها البعض فلسفة «هيجل» ، ذلك الفيلسوف الذى سارت نزعتة المنطقية الشاملة جنباً إلى جنب مع نزعتة (المأساوية الشاملة) ، فلم تعد المهمة الكبرى التى تقع على عاتق الفيلسوف هى العمل على تغيير العالم أو تعديله ، بل العمل على فهمه والتكيف معه . .

وإذا جاز لنا أن نلخص الفلسفة (الهيجلية) كلها فى كلمات ، لاستطعنا أن نقول إن الحقيقة عند «هيجل» هى «الكل» ، والفلسفة «نسق علمي» ، والوجود الواقعي «صيورة» والروح نفسها «تاريخ» وأخيراً المطلق «ذات» لا مجرد «موضوع» أما الفلسفة نفسها فهي كما يقول عنها «هيجل» نفسه :

«إن مهمة الفلسفة لتتحد في تصور ما هو كائن ، لأن ما هو كائن ليس إلا العقل نفسه ، ولو أننا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر الفرد ، لوجدنا أن كلامنا إنما هو ريب زمانه ، وابن عصره ، وبالمثل يمكننا أن نقول أيضاً عن الفلسفة إنها تلخص زمانها . . ولكن في الفكر . . .» .

وبعد فهذا هو «هيجل» الذى قال عنه «ألبير كامى» إنه المفكر الذى «عقلن اللامعقول» ، وقال عنه جون ديوى «إنه الفيلسوف الذى ارتفع بالفلسفة إلى مستوى العلم» ، ووصفه «كارل ماركس» بالعقيدة الكبرى «التي قلبت الأشياء رأساً على عقب» . وقال عنه «كاوفمان» : (إذا كان كل من «الإسكندر» و«نابليون» قد حاول الاستيلاء على العالم بقوته العسكرية ، فقد حاول كل من «أرسطو» و«هيجل» سيادة العالم بقوته العقلية) . .

ومن هنا كان «هيجل» صرخة فى وجه عصره ، وصرخة تردد صداها فى غير عصره من العصور ، وبالأحرى فى عصرنا الحاضر . .

الصرخة الثانية

« كير كيجارد »

الطريق . . والحق . . والحياة

« هل حدث لك أن رأيت قارباً جانحاً في الطين ؟
تلك هي حال الجيل كله ، ذلك الجيل الملتصق
بطين العقل ، ولا أحد يحزن عليه ، ولن تجد فيه
إلا غروراً ورضاً ينبعان دائماً من خطايا العقل » .
« كير كيجارد »

الوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، الإنسان الحر حرية كاملة لأنه قد
تحرر من مؤثرات الطبيعة والبيئة ، من مؤثرات العرف والمجتمع ، من مؤثرات الماضي
والتاريخ ، وأصبح لا يخضع نفسه لغير ما هو نفسه ، فهذه الأشياء جميعاً « اغيار » بالنسبة
إليه ، ليس لها في ذاتها وجود ولا معنى ، حتى يوجد هو فيكسها الوجود ، ويخلع عليها
المعنى ، وهو يفعل هذا بمحض حريته التي اختار صيغة حياته بناء عليها ، وبناء عليها يتحمل
تبعة هذا الاختيار .

« إني أحيأ ، والحياة هي هذا . . . أن أتمتع بنفسى وأرتوى منها بلا ظمأ . . أربعة وثلاثون
عاماً ، أربعة وثلاثون عاماً أتذوق فيها نفسى . . وقد كبرت ، قد اشتعلت وانتظرت ، وبلغت
ماكنت أريد : (مارسيل ، وباريس ، والاستقلال) ، وقد انتهى كل شيء ، فلا أنتظر شيئاً
بعد ذلك . . »

فالإنسان الحديث هو هذا ، والوجودية هي التعبير الفلسفي عن هذا الإنسان . .

فلسف حياته وعاش فلسفته :

ولكن . . إذا كان هذا هو الطابع المميز لوجودية القرن العشرين بعامة ، والوجودية الفرنسية بوجه خاص ، فهل معنى هذا أن نكتفى بالوقوف حداداً على «أبي الوجودية» . كير كيچارد» في ذكره ، لكي نضع على قبره باقة من الزهور ، ثم نمضي مسرعين إلى الحى اللاتينى ، فنقيم حفلات التكريم لسارتر وشركاه ؟

كلا . وألف كلا ، فإن «سارتر» لم يبدأ إلا من حيث انتهى «كير كيچارد» ، بل فى وسعنا أن نقول إن (السارترية) ليست فى صميمها سوى (كير كيچاردية) مقلوبة ، أى أننا لن نستطيع أن نفهم فلاسفة الوجودية المعاصرة ، إلا إذا رجعنا إلى «كير كيچارد» ، الذى سبقهم جميعاً إلى تقديم الوجود على الماهية ، والذات على الموضوع ، والعينى على المجرد ، والداخل على الخارجى ، واللامعقول على المعقول ، كما سبقهم جميعاً إلى القول بالحرية والمسئولية ، والقلق والهم ، والحصص النفسى ، والتوتر الروحى ، وكان أول فيلسوف يتخذ من أزماته النفسية الحادة ، وتجاربه الحية العميقة ، وعزلته الروحية الأليمة ، مادة لتأملاته الفلسفية ، وفكره الفلسفى ، ثم كان أولاً وبالذات إنساناً مشغول الوجدان ، ملتهب الحواس ، يقظ الضمير ، يجتذبه العالم من ناحية ، وتورقه الرغبة فى التصوف من ناحية أخرى ، وهو إلى هذا وذاك ، إنسان متوحد انطوى على ذاته ، وعاش حياة أقرب ما تكون إلى حياة الأنبياء ، فاستطاع أن يفلسف حياته ، وبحيا فلسفته ، آملاً من وراء ذلك أن يصل إلى (حقيقته) أعنى تلك (الفكرة) التى كان لابد له أن يحيا ويموت من أجلها : وماذا عسى أن تكون الحقيقة فيما يقول «كير كيچارد» نفسه ، إن لم تكن هى تكريس الحياة كلها من أجل فكرة واحدة ؟! ثم كان «كير كيچارد» بعد هذا كله ، أول من ثار على الفلسفة (الهيجلية) السائدة فى أيامه ، لما تنطوى عليه من (منهج جدلى) يحيل العالم إلى مجموعة من التراكيب العقلية الجافة ، ولما تنتهى إليه من مثالية مطلقة ، تقضى على التجربة الفردية ، وتذبح الذات المتوحدة ، وتحيل العالم إلى كيان يعيش الفكر فى داخله ولا يعيش فيه الإنسان .

فأى فائدة ، كما يقول «كير كيچارد» ، يمكن أن تعود علىّ إذا اكتشفت ما يسمونه بالحقيقة الموضوعية ؟ أى فائدة تُرجى إذا درست جميع المذاهب الفلسفية ، وأظهرت ما فى كل مذهب من تناقضات وعدم اتساق ؟ أى فائدة تعود علىّ لو أننى استطعت تطوير نظرية فى

الدولة ، ورتبت جميع التفصيلات في كل واحد ، وبنيت بهذا الشكل عالماً لن أعيش فيه ؟
 ألم يقل السيد المسيح : « ماذا ينفع الإنسان لو أنه كسب العالم كله وخسر نفسه ؟ » . .
 « فكيف يمكن إذن ، والكلام » لكير كيچارڊ » ، أن أتجه إلى معرفة العالم ؟ » .
 « إن ما ينتقصني في الحقيقة هو أن أرى نفسى بوضوح ، أن أعرف ما يجب علىّ أن
 أعمله ، لا ما ينبغي علىّ أن أعرفه ، إلا بمقدار ما تسبق المعرفة العمل بالضرورة ، إن المهم هو
 أن أفهم مهمتي في هذه الدنيا ، وأدرك تماماً ما يريد منى الله أن أفعله ، أريد أن أجِد حقيقة ،
 حقيقة تكون لى أنا : أن أجِد الفكرة التى أكرس لحياتى ومماى ! » .
 ومن هنا كانت صرخة « كير كيچارڭ » فى وجه « هيجل » ، وفى وجه كل التزعات المذهبية
 السائدة فى عصره :

(أنا يا « هيجل » الدليل الحى على دحض فكرتك عن هوية الداخل والخارج ، فأنا أظهر
 غير ما أبطن ، وأنا أحمل أسراراً لا أستطيع أن أبوح بها ، بل إن عزائى أن أحداً لا يستطيع
 بعد وفاتى أن يجد بين أوراقى تفسيراً واحداً لما كان يملأ حياتى كلها ، لن يجد الكلمات التى تعبّر
 له كل شىء) .

الطريق والحق والحياة :

ومن هنا كان « كير كيچارڭ » فيلسوف حياة لا فيلسوف مذهب ، الحقيقة عنده أن نحيها
 لأن نعرفها ، أن نستطعمها لأن نتفرج عليها ، أن نوجدها ونتواجد معها ، لأن نجدها
 ونتواجد إلى جوارها ، ومن هنا نظر « كير كيچارڭ » إلى فلاسفة المذهب ، على أنهم ناس
 حصروا أنفسهم فى (المعرفة) وشغلونا عن (الوجود) فأضاعوا علينا معرفة أنفسنا ، ونفوس
 الآخرين ، ولو أنهم نظروا إلى فلاسفة اليونان وعلى رأسهم «سقراط» ، لما رأوا سوى كائنات
 حية ، نحيها فكرها ، ونشكر فى حياتها ، أو هى نحيها ونشكر فى نفس واحد ، لأن الحياة والفكر
 عندها شىء واحد . .

والخطأ الذى وقع فيه المحدثون هو أنهم قد فصلوا (الاعتقاد) عن (الوجود) ، فلم يفتنوا
 إلى أنه لابد لنا دائماً من أن نجعل من (موقفنا الوجودى) نقطة البداية ونقطة الانطلاق ، حتى
 يتسنى لنا أن نصل إلى ذلك الضرب الأسمى من الوجود ، ألا وهو الاعتقاد .

وهكذا أيضاً كانت حقيقة «المسيح» هي حياته ، وهو ما عبر عنه بقوله : «أنا الطريق . . . والحق . . . والحياة» .

ولقد تعلم «كيريكجارد» من والده معنى المحبة الأبوية ، ثم واجهته مشكلة الإيمان ، حتى خيل إليه أنه لا سبيل إلى إثبات حقيقة الإيمان ، إلا بإنكار منطق العقل ، فالدين الحقيقي ما هو إلا ضرب من المحبة الأبوية بين الله والإنسان ! .

والحبة عاطفة ، والعاطفة هزيمة للعقل ، وهي مما لا يمكن للعقل أن يفسره لأنها موضوع إيمان لا موضوع معرفة ، وإلا كيف يمكن للعقل مثلاً ، أن يفسر ظهور الأيدي في الزمان ؟ أعني كيف يمكن للعقل أن يفسر ظهور الله في التاريخ . . . وكيف يمكن للعقل ، مثلاً ثانياً ، أن يقبل الحقيقة الدينية التي تقول : إن هذا الرجل البسيط المتواضع الذي يبدو كغيره من الناس ويتحدث مثلهم ، هو ابن الله ؟ وكيف يمكن للعقل - مثلاً ثالثاً - أن يقبل الحقيقة الدينية التي تقول إن مريم العذراء هي أم الإله ؟ أى عقل هذا الذي يمكن أن يفسر هذا اللامعقول . . . هذا المستحيل ! .

كلا . . . إن العقل لا يستطيع أن يفسر شيئاً من الإيمان ، ولهذا «يجب إغلاق فم العقل بالقوة» كما يقول «كيريكجارد» ، لأن أية محاولة لعقلنة الإيمان لابد وأن تنتهي إلى اقتلاع الدين من جذوره ، ولهذا كان الإيمان موضوع (وجدنة) لا موضوع (عقلنة) وكان الدين ملازماً للمستحيل ، إنه «قفزة في اللامعقول» وعلى الإنسان أن يؤمن بلا عقل ، بل إن الإيمان يزداد كمالاً وسمواً كلما ازدادت معارضته للمنطق والمعقول ! .

وهكذا أعاد «كيريكجارد» إلى الأذهان من جديد ، عبارة «ترتليان» ، الشهيرة . . «أؤمن لأنه غير معقول» . . والإنسان الذي يريد أن يبرهن على الإيمان ، إنما يريد في رأى «كيريكجارد» ، أن يتعلم شيئاً غير الإيمان ، هو أنه ليس من الإيمان في شيء ! .

في طين العقل :

هذا إذن هو الخطأ الذي وقع فيه «هيجل» ، (والهيجليون) ، لقد حاولوا تفسير الدين من خلال إيمانهم بالعقل ، مع أنه لا يمكن تفسير الدين عن طريق المنطق والمعقول ، بل عبر المستحيل واللامعقول ، فليس في الدين معرفة ، وإنما عاطفة وحب وإيمان ، وهذا ما عبر عنه السيد «المسيح» بقوله : «الذي يحبني يحبه أبي ، وأنا أحبه وأظهر له ذاتي» . .

وقول السيد «المسيح» هذا ، يصدق على كل شيء آخر ، فما يحبه الإنسان يظهر له نفسه ، ويكشف له عن ذاته ، والحقيقة تظهر نفسها وتكشف عن ذاتها لكل من يحبها ، ولهذا قال المسيح من «يحبني» ولم يقل من «يعرفني» لأنه بالحب وحده لا بالمعرفة يكون الإيمان . وكما فشل «هيجل» ، (والهيجليون) في فهم الدين ، فقد فشلوا كذلك في فهم الإنسان ، لأنهم تمسكوا بهوية الداخل والخارج ، فضلاً عما ذهبوا إليه باستمرار من توفيق بين المتناقضات ، مع أن الإنسان يعيش بين هذه المتناقضات في توتر دائم وتمزق مستمر ، إن لم نقل إن الإنسان نفسه ينطوى على ذلك التناقض ، أليس يعيش فيه الزمنى والأبدى ، المادى والروحي ، المتناهي واللامتناهى ؟ . .

وهكذا أدت محاولة «هيجل» ترجمة الإنسان إلى لغة عقلية إلى إلغاء الإنسان ، مثله مثل الطبيب الذي أراد أن يزيل عن المريض حرارته ، فأزال عنه حياته ! . أجل ، لقد أدت محاولته ، كما يقول «كيركيغارد» ، إلى إلغاء الإنسان تماماً لأنه ليس ثمة إنسان يمكن أن يوجد وجوداً ميتافيزيقياً ، ولا أحد يمكن أن يوجد وجوداً عقلياً ، لكن الإنسان يوجد وجوداً عارضاً ، تلك حقيقة أساسية في حياة الوجود الفردى ، الوجود العيى ، وجودى ووجودك ووجود الآخرين . وتاريخ حياة الفرد ما هو إلا عرض من الأعراض ، فمن الممكن أن يحدث أى شيء لأى شخص ، ومعنى ذلك أن تاريخ حياة الإنسان ليس إلا سلسلة من الأحداث العارضة ، وليست الأحداث الضرورية ، إلا سلسلة من (الأعراض) وليست من (الضرورات) .

وفضلاً عن ذلك ، فإن «هيجل» نتيجة لتفكيره العقلى المستمر في الوجود ، نسى أن يعيش كما يقول «كيركيغارد» ، مثله كمثل من كلف بتنظيم حفل ساهر ، فراح يدعو الناس جميعاً ، ونسى أن يدعو نفسه . فنحن لا يمكننا أن نجد في هذه الفلسفة ، ذلك الكائن الحى الذى يخاطب الكائن الحى ، لكننا نجد الميت الذى يحاول أن يفهم الميت .

وسبب ذلك كله ، فيما يقول «كيركيغارد» ، هو حرص «هيجل» على (التجريد) تجريد الوجود ، حتى أفقد الوجود وجوده ، مع أن الوجود هو أن نعيشه لا أن نتعقله ، أن نخبره لا أن نفكر فيه . .

لذلك راح «كيركيغارد» يتساءل :

«ما المقصود بالفكر المجرد . . ؟ إنه الفكر بلا مفكر ، فالفكر يتجاهل كل شيء ما عدا

الفكر ، فالفكر وحده هو الموجود ، وهو الموجود في وسطه الخاص . وما المقصود بالفكر العيني ؟ إنه الفكر في علاقته بمفكرٍ ما ؟ في علاقته بشيء جزئي معين هو الذى يفكر . . . أجل ، لقد ابتعدت الفلسفة (الهيكلية) عن الواقع العيني الحى ، حين أرادت أن تفهم الوجود وأن تفسره ، بدلاً من أن تعيشه وتجربه ، ذلك لأن شيئاً واحداً كان يفلت من «هيجل» باستمرار ، وهو كما يقول «كبركيجار» : «ما الذى يُعاش ، أو ما الذى ينبغى علينا أن نعيشه ؟» . .

ولكن الفلسفة (الهيكلية) برغم كل شيء ، انتشرت انتشاراً واسعاً وكاسحاً ، حتى سيطرت على (الكنيسة اللوثرية) التى ينتمى إليها «كبركيجار» نفسه ، واندفع العصر إلى الاعتزاز بالعقل والإيمان به ، حتى بدا أمام «كبركيجار» ، كأنه على حد تعبيره «مغروز في طين العقل» ، وهذا ما عبر عنه بقوله : «هل حدث لك أن رأيت قارباً جانحاً في الطين ؟ إنه يستحيل عليك في الغالب أن تجعله يعوم من جديد ، إذ لا توجد مدرأة يمكن أن تصل إلى العمق بحيث تستطيع رفعه من جديد ، تلك هى حال الجيل كله ، ذلك الجيل الملتصق بطين العقل ، ولا أحد يحزن عليه ، ولن تجد فيه إلا غروراً ورضاً ينبعان دائماً من خطايا العقل» . .

لا معقولة المعقول :

ومعنى هذا كله أن «هيجل» ، في نظر «كبركيجار» ، إذا كان قد أراد أن يجمع التصورات التى شكلها عن الإنسان والتاريخ والدين والواقع ، في صورة نسق متكامل يطلق عليه اسم «المذهب» ، أى أن يحاول إقامة مذهب في الوجود عن طريق التصورات المجردة ، فإنه يستحيل إقامة مثل هذا المذهب في الوجود على الإطلاق ، لأنه إذا كانت الفكرة المذهبية هى هوية الذات والموضوع ، هوية الفكر والوجود ، فإن الوجود من ناحية أخرى هو انفصال هذين البعدين ، فالمذهب مغلق ، والوجود منفتح ، المذهب متصل والوجود منفصل ، فكيف يلتقيان ؟

ثم هب أننا برغم هذا كله ، قد سلمنا بإمكان بناء مذهب لبناته الأفكار المنطقية ، وطوايقه التصورات العقلية ، فما هى الفائدة التى يمكن أن تعود علينا من تشييد مثل هذا المذهب ؟ عند «كبركيجار» . . لا شيء . . لا شيء على الإطلاق ، لأن الوجود فى صحيحه انفصال ، انفصال الموجودات بعضها عن بعض ، وانفصال الموجود عن

اللامتناهى ، بل إن الفيلسوف (الهيكل) بحياته الخاصة ، ووجوده الحقيقي ، إنما ينفصل كل الانفصال عن المذهب الذى يشيده ، وهذا ما عبر عنه «كير كيجارد» بقوله : «إن أغلب بناء المذاهب ، من حيث علاقتهم بمذاهبهم ، أشبه ما يكونون برجل ابثنى لنفسه قصراً هائلاً ، ثم عاش إلى جواره فى كوخ حقير» .

وما الحل إذن فى نظر «كير كيجارد» ؟

عند الفيلسوف الدانمركى أننا لن يتأتى لنا أن نعود إلى (الوجود) إلا إذا تحررنا من المجرد ، فالمجرد لا يتصف بالوجود ، وإنما الوجود هو بالضرورة فردى ، ومعنى هذا أن الوجود الحقيقي إنما هو وجود الذات الفردية .

ولكن . . هل معنى هذا أن (الفردية) هى (المطلق) نفسه ؟

الواقع أن «كير كيجارد» أراد أن يستبدل بفكرة «هيكل» عن (الكل) شعوره هو بالحرية ، كما أراد أن يستعوض عن فكرة الروح المطلقة بفكرة الذات المتوحدة ، لذلك وجدناه يربط بين الحقيقة والذاتية ، حتى لقد جعل من النزعة الموضوعية العلو الأول للوجود . بل لقد ذهب «كير كيجارد» إلى ما هو أبعد من هذا ، ذهب إلى أن الوجود ليس فى حاجة دائمة إلى الآخرين حتى يوجد ، لأن من يعتمد دائماً على الآخرين هو فى الحقيقة كمن يعتذر عن الوجود ، أو كمن يهبط بوجوده إلى أدنى مستوى ، إذ يعترف بأنه وحده ليس بوجود ، أو هو لا يساوى بمفرده شيئاً على الإطلاق . وكأنما «كير كيجارد» هنا يلتقى بالشاعر المتوحد والوحيد «هيلد رلين» فى عبارته التى يقول فيها : «كل واحد منكم عالم مستقل ، أشبه بالنجوم فى السماء ، فعيشوا معاً فى اتحاد حراً» .

صامتاً كالقبر . . هادئاً كالموت :

ولا يحمل «كير كيجارد» فقط على حياة الكل أو المجموع ، التى هى فى نظره تنازل عن الوجود الحقيقي ، من أجل الاندماج فى حقيقة موضوعية ينعدم معها الشعور بالحرية ، ويتنى فيها الإحساس بالمسئولية ، بل نراه يمجّد حياة الصمت والعزلة التى هى حياة النبل والطهارة ، وكما يمجّد «هيلد رلين» حياة العزلة الروحية ، وتأجج بالشوق إلى مثل أعلى يبدو كالقمة الخفية وراء الغيوم ، وسعى لبعث الحياة فى شرايين عالم أسطورى جميل ، كان يزهو فى الزمن القديم بالآلهة والقديسين والأبطال ، نرى «كير كيجارد» يتغنى بصمت الوحدة فيقول :

«ما أشهى بشجرة صنوبر وحيدة منطقية على ذاتها ، متجهة نحو الآفاق العليا ، أجل ،
فهانذا قائم وحدي ، لا ألقى ظلالاً ، ولا يعيش فوق أغصاني سوى اليمام البري !» .
فعند «كير كيجارد» أن الموجود الحقيقي ، أو الموجود على الحقيقة ، لا بد له من أن يحيا
«صامتاً كالقبر ، هادئاً كالموت !

بعد هذا كله ، نرى أنه لا توجد هناك فلسفة وجودية بالمعنى الصحيح ، بل فلسفة
وجوديون ، إن صح هذا التعبير ، لأن محاولة إقامة فلسفة وجودية ، تناقض الوجودية في
أساسها ، وأساسها أن يستقل الفرد بتفكيره وعمله عن كل قيد من قيود المذهبية ، عن الأفكار
الجاهزة ، والآراء المستوردة ، والصيغ المحفوظة في علب ، فليس وجودياً على الأصالة ، هذا
الذي يزعم أنه ينتمى إلى فلان أو إعلان من الفلاسفة الوجوديين ، لأن انتماءه إلى غيره من
الناس يلغى وجوده ويجعله تابعاً من التوابع ، وهذه التبعية هي ما تؤثر عليه الفلسفة
الوجودية ، وهي ما عبر عنها «كير كيجارد» بقول : «إن أحداً لا يستطيع أن يفكر لي ، كما أن
أحداً لا يستطيع أن يموت لي» . .

الهجرة النفسية والإسراء الروحي :

والآن ، ونحن بصدد الحديث عن «كير كيجارد» ، ما أحرانه أن نبتعد عن محاولة عرض
آرائه عرضاً مذهبياً ، وأن نتجه مباشرة إلى حياته ، وما تفيض به هذه الحياة من تجارب حية ،
ومواقف وجودية ، ونخبرات روحية ، عاشها الفيلسوف بقلبه ، وعاشها بجمع كيانه ، ثم كتبها
بدموعه ، فجاءت قطرات من الفكر الفلسفي الرفيع ، ذلك الفكر الذي أعطى «كير كيجارد»
كل شيء ، بعد أن أخذ منه كل شيء ، أعطاه كل أسرار ، وأخذ في مقابلها كل حياته ،
ولعله قد عرف أن الفكر أشبه بإله أسطوري نهم للدماء ، لا يرضى عن الضحية حتى يمتص
آخر قطرة في عروقها ، عندئذ يمنحها بركته ، ويلقى عليها وشاح الخلود .

وقد أخلص «كير كيجارد» لفكره ، وخشع في محرابه ، وقدم حياته قرباناً له ، وأحس
بفطرته النقية أن شجرة العبقرية تمد جذورها في أرض الصمت والعزلة والمأساة ، فلم تنم
شجرته الطيبة حتى دفع اللحن بأكمله . . وباله من ثمن ! .

وحياة «كير كيجارد» هذه يمكننا أن نميز فيها بين مراحل ثلاث ، تختلف كل منها عن
الاثنتين الآخرين تبعاً لطبيعة التجربة الوجودية الخاصة التي عاشها الفيلسوف ، وعاشها من

الأعماق ، على أن الانتقال بين هذه المراحل الثلاث لم يتحقق بطريقة التدرج الطبيعي والمنطقي ، بل نراه يأخذ صورة التحول المفاجئ ، ويتم بنوع من القفزة الروحية أو العطفة الوجدانية ، ذلك لأن «كيركيجارد» ، كما قلنا ، قد ثار على مذهب «هيجل» ، وقوام هذا المذهب ، التطور التدريجي بين الأضداد ، ووضع وسط بين النقيضين ، حتى نصل في آخر الأمر ، إلى الشيء الذي لا نقيض له ، إلى المطلق من كل تقييد . . . إلى الله .

أما عند «كيركيجارد» فكل مرحلة قائمة بذاتها ، مغلفة على نفسها ، لا يتم الانتقال من واحدة إلى أخرى إلا بما يشبه الهجرة النفسية أو الإسراء الروحي ، ذلك لأن هذا التقابل بين المراحل أو التعارض بين الأضداد ، هو النتج الفياض بالقلق الحى ، والتوتر الخصب ، والصراع الدرامى ، وهى جميعاً مكونات المناخ الوجودى الذى عاش فيه «كيركيجارد» .
هذه المراحل الثلاث هى : المرحلة الحسية ، والمرحلة الأخلاقية ، والمرحلة الدينية ، أما المرحلة الأولى ، فقد بدأت بميلاد «كيركيجارد» ، أو بالأحرى بدأت قبل أن يولد ، ذلك لأن فيلسوفنا ولد لأب طاعن فى السن ، صبغت حياته بطابع الحزن والكآبة ، وظلت تتر بمعانى الأسى والندم ، من يوم أن كان غلاماً يرعى الغنم فى مرتفعات جوتلاند بالدنمارك وقرصه الجوع وعضه البرد ، فوقف فوق الراية يحذف على الله ، وكان تجديفه هذا سبباً فى وفاة أبنائه الخمسة ، كما أعتقد الشيخ العجوز ، وحسبها لعنة السماء حلت به وبأولاده . .
وجاء «سورين كيركيجارد» فى هذا الجو المعبأ بالخطيئة ، المشبع بالندم ، المشحون بالكآبة والأحزان ، فانطوى على نفسه لا يرى شيئاً ولو قليلاً من مباهج الطفولة ، وكأنما وُلد شيخاً كأبيه الشيخ ، أو على حد قوله : «الناس جميعاً يرثون خطيئة واحدة ، إلا أنا ورثت خطيئتين ، واحدة من أبينا آدم ، والأخرى من أبى» «ميخائيل يدرسن كيركيجارد» !

يمناه الخوف ويسراه القشعريرة :

هذه الخطيئة ، هى التجربة الحية التى مر بها «كيركيجارد» فى المرحلة الأولى من حياته ، وهى المرحلة الحسية ، حيث نراه إنساناً تائهاً يحاول أن يهرب من ذاته ومن عالمه الصغير ، من الأسى الكامن فى أعماقه ، ومن الخطيئة المتمثلة فى والده ، فينصرف إلى ملذات الحس وشهوات الغريزة ، وينظر إلى الحياة على أنها لحظات عوابر ، لا صلة لواحدة منها بالثى سبقتها أو التى تليها بعدها ، لذلك نراه يستمتع بكل شىء ، ولا يرتبط بشىء ، لأنه ما دامت كل

لحظة جديدة ، تأتي معها بمتعة جديدة ، إذن فليحيا بلا قيد ولا شرط ، ويستمتع بهذا الحاضر الخالص أو هذه اللحظة الخالدة ، التي هي (ظل للأبدية) على حد تعبير «كيركيغارد» . . ولكن الحياة هكذا . . بلا لحظة نسترجعها على سبيل الذكرى ، أو لحظة ننتظرها على سبيل الأمل ، هباء لا قيمة له ، وفوضى ليس لها معنى ، ومثل هذه الحياة الزبئية لا يكون فيها حرية ولا مسئولية ، وإنما هي حياة طائر مذعور ، يمينه الخوف ويسراه القشعريرة ، مما يؤدي بالكائن الطائر إلى الخطأ والشر والضياح ، وأخيراً إلى السقوط في قيعان اليأس ومغاور الظلام .

وهذا ما أحس به «كيركيغارد» ، فانتابه إحساس حاد بالخوف والقشعريرة ، وتراءى له الموت على قمة العدم ، والحياة وهي ترضع من ثدى الفناء ، فلم يجد أمامه إلا أن يسلك طريق التوبة إلى الله ، تماماً كما فعل «القديس أوغسطين» ، وكما حدثنا عن توبته في اعترافاته المشهورة ! .

والواقع أن «كيركيغارد» أدرك في هذه المرحلة المبكرة من تطوره الفلسفي ، أن الذات لا تتمتع بوجود ثابت تتطابق فيه دائماً مع نفسها ، بل هي تحيا في صيرورة تفرض عليها دائماً أن تختار ، ولا با. لها من أن تفصل بحريتها في صميم حياتها ، فإذا كانت الحرية هي أعظم ما في الوجود الإنساني ، كما أن الإرادة هي خير معبر عما لدى الإنسان من قدرة ، فإن الوجود الحقيقي كما يقرر «كيركيغارد» ، إنما هو تعلق بالحرية وتقبل للمسئولية .

الرهان على الإيمان :

على أن سلوك «كيركيغارد» سبيل الخطأ التائب في ارتداده إلى الله ، يمثل بداية المرحلة الثانية في حياته ، وهي المرحلة الأخلاقية ، أما التجربة الحية التي عاشها وكانت بمثابة القفزة الوجودية إلى تلك المرحلة ، فهي خطبته لفتاة تدعى «روجينيا أولسن» . . رائعة الحسن ، باهرة الجمال ، جمعت إلى نضارة الصبا تفتح الأنثى ، وإلى عذوبة الروح ، حرارة الوجدان ، وكان «كيركيغارد» قد رآها فأحبها وتقدم لخطبتها ، فوافقت الفتاة ووافق أهلها ، ولم يتم ذلك بطبيعة الحال ، إلا بعد حملة طويلة من الغارات العاطفية ، شنها «كيركيغارد» على قلب الفتاة ، حتى ألقت بالسلاح ، واستسلمت في نهاية الأمر . . ولكن الفيلسوف ، عندما التقى بنفسه ، وفكر في النهاية الطبيعية التي ستنتهي إليها هذه

الخطوبة ، وهى الزواج ، انتابته القشعريرة ، وتملكه الدوار ، فراح على الفور يعيد النظر فى الموضوع كله ، فالزواج معناه أن يحيا حياة اجتماعية يخضع فيها للواجب الذى هو ركن أساسى فى حياة المجتمع ، والذى معناه أن ينتظم ، وأن يقف فى الصف ، وأن يكون واحداً كالآخرين ، بل أن يكون (غيراً) كباقي (الأغيار) .

وفى ذلك ما يخالف طبيعة «كبركيجارد» النزاعة إلى التفرد ، الميل إلى التلقائية ، التى تخشى دويان الفرد فى المجموع ، وسقوطه فى المألوف والمعتاد ، فالواجب هو ما يطلب من الفرد العادى . . من الآلاف . . من الملايين فى حين أن الواحد ، الفرد ، العبقرى ، هو الذى يعلو على الواجب ، ويخرج على المألوف ، ويتمرد على العادى ، لكى يأتى بكل ما هو جديد كل الجدة ، بكل ما هو ابتكار وابتداع ، بكل ما هو خلق جديد ، فالعبرى خلاق مبدع للقيم والمعايير . .

فإذا أضفنا أو أضف «كبركيجارد» إلى هذا كله ، الفارق العميق ، والعميق جداً بينه وبين خطيئته ، رأينا يشفق عليها أن يقرن جالها بدمامته ، ومرحها بعبوسه ، وشبابها المتورد بشيوخه المبكرة ، وبراءتها الطاهرة بلعنته المتوارثة ، وعمرها الذى لا يعدو ستة عشر ربيعاً ، باسمه البالغ من العمر ستة وعشرين شتاءً على حد تعبيره .

وانتهى الاجتماع المنفرد الذى عقده «كبركيجارد» مع نفسه ، إلى اتخاذ قراراً حاسماً بأن يفسخ هذه الخطوبة ، ويعتبر تضحيته بخطيئته من قبيل تضحية «إبراهيم» عليه السلام ، حين قرر أن يذبح ابنه «إسماعيل» ، وأن الله أراد أن يمتحنه كما امتحن «سيدنا إبراهيم» ، فأدى به إلى أن يفعل كما فعل أبو الأنبياء ، فيخرج على المألوف ، ويحطم المعقول ، ويأتى بفعل نبوى إعجازى .

وظن «كبركيجارد» أنه إذا كان لديه إيمان حقيقى كما كان لدى «إبراهيم» الخليل ، فإن المعجزة أيضاً لابد وأن تقع ، ومن ثم فإن خطيئته لابد وأن تعود إليه ، كما عاد «إسماعيل» إلى أبيه ، ولكن خطيئته لم تعد إليه ، فأدت به هذه التجربة إلى اعتبار الإيمان سرّاً عميقاً لا سبيل إلى سبر أغواره ، وانضافت إلى هذه التجربة نزعة اللاعقلية الكامنة ، فذهب إلى القول بأن المؤمن لابد له أن يعيش فى شك مرير قاتل ، موضوعه هذا الإيمان نفسه ، وأنت إذا اعتقدت أن لديك إيماناً ، فكأنك بذلك تجدف على الإيمان ! .

وحيداً مع الله :

والذى يعنينا من هذه التجربة الوجودية الخالصة ، التى طفرت « بكير كيجارد » تلك الطفرة الكبرى ، إلى المرحلة الثالثة من مراحل حياته وهى مرحلة الإيمان ، أننا رأينا « كير كيجارد » فى هذه المرحلة الأخيرة من حياته يتجه إلى الدين يجمع كيانه ، محاولاً تحقيق رسالته الروحية التى جيش لها كل ممكناته ، وعباً لها جميع قواه ، فينظر إلى الحقيقة على أنها شىء لا ينبغي أن نعرفه ، وإنما ينبغي أن نحياه ، ونحياه على أنه مأساة حية ، أودراما وجودية ، يستطيع الإنسان من خلالها أن يطهر نفسه ، ويصفى روحه ، فيكتشف نفسه ، ويرى الله .. يرى النور الأول الذى هو النور بالذات أو النور الحقيقى أو النور الخالص الذى لا يسمى غيره باسم النور إلا مجازاً .

وهنا تبلغ الوجودية أسنى مراتبها ، وقصارى غاياتها ، حيث تكون حياة الذات عبارة عن مناجاة بينها وبين الكائن المطلق اللامتناهى ، بينها وبين الله .
والحق أن « كير كيجارد » قد أدرك فى هذه المرحلة الأخيرة أن وجود الذات ليس مجرد حضور للذات أمام نفسها فحسب ، بل هو حضور للذات أمام الله أيضاً ، فالفرد ليس مغلقاً على ذاته ، بل هو حاضر باستمرار أمام المطلق ، أمام اللامتناهى ، أمام الأبدية .
وكثيراً ما تكون حياة الذات عبارة عن مناجاة بينها وبين الله ، إذ أن الله (ذات) وهو لا ينكشف للإنسان إلا فى أعماق الذاتية ، طالما أن الله ليس فكرة تتأملها أو موضوعاً تثبت وجوده ، بل هو ذات تتكشف لى فى صميم ذاتيتى ، وهذا ما عبر عنه « كير كيجارد » بقوله : « إنه إذا كان من التجديف على الله أن ننكر وجوده ، فإنه عن التجديف عليه أيضاً أن تثبت وجوده » .

أما ما يتحدث عنه « كير كيجارد » من قلق وحصر وتوتر ، فإنما ينحصر فى تلك العلاقة التى تقوم فى داخل الذات بين المتناهى واللامتناهى ، أو بين الزمان والأبدية ، وهذا ما عبر عنه « كير كيجارد » بقوله : « إننى لأهوى الموجة التى تقذف بى إلى أعماق الهاوية ، فإنها لتقذف بى أيضاً إلى ما وراء النجوم » ..

ولهذا نراه فى هذه المرحلة يؤثر حياة الصمت والعزلة ، ليتفرغ لفلسفته الدينية أو وجوديته المؤمنة ، ولكى يعيش وحيداً مع الواحد ، مع المطلق ، مع الله. فهى هو ذا يتعد عن بلده وعن

الناس ، ويقوم في كوينهاجن من الفرقة التي كان قد تركها له والده ، والتي سرعان ما بددها عن آخرها ، لأنه كان يحس بدنو أجله ، ويأته لن يأخذ شيئاً معه إلى القبر ..
وفي الثانية والأربعين من عمره ، كان « كيركيغارد » قد استنفد كل ثورته واستنفد كذلك كل صحته ، فأدخل أحد المستشفيات ، لكي يقضى نحبه بعد بضعة أيام ، مواجهاً الموت بكل شجاعة ، وإذعان ، تماماً كما واجهه من قبله « سقراط » بكل الأمل في حياة أفضل ، أو على حد تعبير « دانتى اليجيري » « في ذلك العالم الآخر ، حيث تتطهر الروح الإنسانية » ..

روح العالم وروح العصر :

وإذا كان لابد من شعار يلخص فلسفة « كيركيغارد » ، استطعنا أن نجده في كلمتين أتخذهما هو نفسه عنواناً لأهم كتاب من كتبه ، وهما « إما .. أو .. » ، إما أن نحيا أولاً نحيا على الإطلاق .

فعند « كيركيغارد » أنه إذا كانت الحرية هي أعظم ما في الوجود البشري ، وكانت الإرادة خير تعبير عن قدرة البشر ، فإن الوجود البشري الحقيقي إنما هو تعلق بالحرية وتقبل للمسئولية ، فالذات الإنسانية ، ذات الإنسان ، إنما هي في صميمها حرية ، أو هي بالأحرى حرية إرادة . والذات إذ تجدها نفسها دائماً أمام عدة أطراف ، عليها أن تختار فيما بين هذه الأطراف ، إنما تأخذ على عاتقها تلك المسئولية الإنسانية الكبرى ، التي هي وليدة هذا الاختيار نفسه .

ويرى « كيركيغارد » أن هذا (الاختيار) كثيراً ما يتخذ طابعاً أليماً مؤرقاً ، إذ تجده (الذات) نفسها وقد أصبح لزاماً عليها أن تختار بين طرفين ، فإما .. أو ، إما هذا أو ذاك ، بل إما (الكل) أو (لا شيء) وهنا قد لا يكون ثمة موضع لأنصاف الحلول . لأن الله يريد النفس بأكملها ، أو هو لا يريد منها شيئاً على الإطلاق .

وتلك هي الحياة . . . إما .. أو ، أو كما قال « شيكسبير » على لسان « أميره هاملت » :
« نحيا أو نموت . . هذا هو السؤال ؟ » .

وعند « كيركيغارد » أن هذا هو الجواب ، لأنها الحياة بطبيعة الحال ، ولا أحد يؤثر الموت على الحياة . .

أجل فالحياة كما جاء في عنوان كتاب آخر من كتب « كيركيغارد » ، إن هي إلا (نجرة) .

في سبيل امتحان الدات !

ولكن هل تتوافق هذه (التجربة) مع ما نسميه بروح العصر ، تلك الروح المتمردة غير الراضية ؟

يقول « كيركيجارد » : (في سبيل امتحان الدات) :

« . . . إذ ينذر أن تجد أحداً لا يؤمن ، بما ندعوه مثلاً روح العصر ، فحتى من تخلى عن عظام الأمور واستراح إلى صغائرها ، بل حتى من يجتهد في عبودية من أجل غايات حقيرة تافهة ، أو من هو في رق مزر للمكاسب الدنيئة ، حتى هذا يؤمن إيماناً قوياً كاملاً بروح العصر . . »

ويستطرد « كيركيجارد » مفرقاً بين ما ندعوه بروح العصر ، وما يدعى بروح العالم وبينهما وبين ما يدعى بروح الإنسانية ، فنراه يقول : « نعم . . وهذا طبيعي ، فما هو مؤمن بشيء عال نبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هي لاصقة بالأرض ، حتى وكأنها نوع الروح الذي يشبه أشد الشبه شعلة المستنقعات الحادعة . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ، أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوي - على الغواية طبعاً - ذلك الروح الفذ - في الخداع طبعاً - ذلك الروح الذي تسميه (المسيحية) الروح الشرير . ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن « بروح الإنسانية » . . . لا الروح في الفرد ، بل الروح في الجنس ، ذلك الروح الذي نسي الله ، فنسيه الله . »

فبماذا يؤمن إذن أن لم يكن بالله . . موضوع الإيمان .

تماماً كما فعل « كيركيجارد » الذي حمل صليبه على كتفيه ، وحذا حذو « السيد المسيح » ، لقد صلب العقل على خشبة الإيمان ، وصرخ في وجه العصر « إن الإيمان لا يحتاج إلى برهان » . . بل إن الدليل على وجود الله ، هو طلب الدليل على وجود الله !

وكانت هذه الصرخة الحادة ، تنبع من حياة باطنية ساجحة في رؤية دينية عميقة ، مستغرقة في تجربة كونية محيطية ، مستسلمة للقوى الإلهية المسيطرة على القدر . . القدر الذي شاء له الوحدة والصمت والعزلة ، ومع ذلك استسلم له « كيركيجارد » في خشوع وطواعية ، وظل يحيه في كل كتاباته ، وينتظره ويبشر بموكبه الرائع المجيد .

وكما تسكن جنيات البحر في الماء ، سكن هذا الفيلسوف في نبع الفكر ، لم يكتف

بالشرب منه أو العطهر بمائه المقدس ، بل لم يكتف بسقيا الندامى والعطاش ، بل سكن فيه طوال حياته ، حتى أصبحت الحياة عنده هي الفكر ، والفكر هو الحياة ، لذلك كان الفكر بيته وقبره ، نعمته ونقمته . . كان قدره

وهكذا مات « كبير كيجارد » ، كما عاش ، هادئاً كالموت صامتاً كالقبر ، ونسيه الناس قرناً كاملاً من الزمان ، حتى اكتشفه مؤخراً المفكرون الذين نشروا كتبه وكتاباته ، وتأثروا بها وسموا أنفسهم . . وجوديين ! .

وكل ما يفعله الوجوديون الآن ، من إحياء (للكبير كيجاردية) ، ليس أكثر من سداد للديون ، سدادها لأول رجل في العصر الحديث ، حاول أن يفلسف حياته ويحيا فلسفته ، فاستحق بجدارة أن يُلقب (بأبي الوجودية) ، وأول الفلاسفة الوجوديين .

الصرخة الثالثة

«رينيه ريلكه»

الإرادة . . يا لها من إله صغير . !

«إن الإرادة القوية لكفيلة بخلق جيل بأسره ،
وإنشاء عصر بأكمله . . .»

«رينيه ريلكه»

إذا كانت خلاصة التصوف الهندى فيما يقول «العقاد» ، تحذير المرء من شهواته ، وتحذيره من قمع هذه الشهوات بالعنف والقسوة ، لأن رياضة الرحمة هى مفتاح الحياة الأبدية . وإذا كانت خلاصة التصوف اليونانى فيما يقول أيضاً ، إن الله جوهر من العقل الخالص ، مجرد من شوائب الأجسام ، وإن التأمل فى الحقائق هو سبيل الوصول إلى الله . وكانت خلاصة التصوف العربى أن الله خلق العقل ليعمل به فى الموجودات ومنها الإنسان ، وهو ما ذهب إليه «فيلون» الحكيم ، الذى يخالف فيه التصوف المسيحى الذى يتلخص فى أن نجاة الروح لا تكون بغير نعمة من الله وبغير فداء .

وإذا كانت خلاصة التصوف الإسلامى على حد تعبير «العقاد» ، شعبتان : شعبة تذهب إلى اعتزال الدنيا لأنها باطل ، وتغنى فى الله ، لأنه الحق دون غيره . وشعبة أخرى لا تعتزل الدنيا ، لأن الله سبحانه وتعالى يتجلى فيها ، وآياته التى يتجلى فيها هى سبيل الوصول إليه ، وهذه هى الصوفية المفضلة فى الإسلام ، لا إهمال للدنيا ولا انحصار فيها ، بل نفاذ منها إلى الحق وإلى الكمال .

وإذا كانت خلاصة الخلاصات جميعاً فيما يتعلق بأى مذهب صوفى ، أن الإيمان سعادة

الروح ، وأن المعرفة والبصيرة قوام السعادة ، فقد كان ذلك هو تصوف الشاعر الصوفي الكبير «رينيه ريلكه» ، الذى ضم فى شعره الصوفى أوفى تصوفه الشعرى ، خلاصة التصوف الإنسانى ، المعرفة والبصيرة من أجل سعادة الروح .

وإذا كان «طاغور ، واليوت» قد بلعا القمة ، سواء فى الشرق أو فى الغرب ، فى صياغة الفكرة الصوفية الخالصة فى قالب شعرى أصيل ، فإن «رينيه ريلكه» لا يقل عنهما أصالة فى إحاطة هذه الفكرة بينوع من العاطفة التى تنفجر فى أغوار النفس الإنسانية ، فتغمر هذه الفكرة بفيض من الرقة وموجات من العذوبة ، وفى هذا الالتحام الحى بين الفكرة والعاطفة تتبلور قدرة «ريلكه» العجيبة فى التعبير المتكامل عن حقيقى الوجود والعدم ، الحياة والموت ، حتى لقد بلغت أشعاره حد الإعجاز ، باعتراف الكثرة الكثيرة من النقاد ومؤرخى الأدب . لهذا لم يكن عبثاً أن أفرد له الناقد الفرنسى الكبير إدوار سنبله فصلاً فى كتابه «أعلام الإنسانيين الأوربيين» جعل عنوانه «أورفيوس الجديد» كاشفاً عن أوجه التشابه بينه وبين أورفيوس الأسطورى اليونانى ، الذى اشتهر بأنه أشعر شعراء عصره ، وأكثرهم قدرة على أن يمزج بموسيقاه أوتار القلوب .

وكما وصف ريلكه «بالأورفية الجديدة» ، وصف كذلك بأنه شاعر الورود والأزهار فى المجتمع الأوربى الضناعى الذى طحنته الآلة وعفرت وجهه التكنولوجيا ، وكذلك وصف بأنه مجدد تقاليد الحب العذرى العربى فى بلاد لم تكن تعرف عن العرب إلا قصص الحريم ، وحكايات ألف ليلة وليلة ١ .

لقد ارتبط وجدان ريلكه بالشرق العربى بمقدار ما التصق عقله بالمجتمع الأوربى ، وكان المزج العجيب بين روحانية الشرق ومادية الغرب معلماً بارزاً من معالم شعره ، فالشاعر الذى ولد فى الصقيع الأوربى ، فى ليلة من ليالى الشتاء القارس فى مدينة براغ التى عاش فيها موزار ، وهام بها كازانوف ، وخرج منها الدكتور فاوست ، هو الشاعر الذى قضى فى مصر أياماً من شبابه ، تعرف فيها على الشرق العربى الإسلامى ، الذى كان يمثل لقلبه بؤرة الأحاسيس النادرة ، ويحدثنا أحد أصدقائه أنه فى الشهور الأخيرة من حياته عكف على قراءة القرآن الكريم ، فشغف به شغفاً شديداً وأعد نفسه لدراسة الإسلام ، الذى وجد فيه زاداً لفكره وقوتاً لشعره

ولاعجب فى ذلك ، فقد كان ريلكه يؤمن بالتناسخ والغيبيات ، وكان يرى على الدوام

أشياء تعطيه إشارات وتنبيهات ، ولكن شعره في أنغامه وإيقاعه ، يبدو لنا - كما لاحظ بحق أستاذنا عثمان أمين - أقرب إلى شعر الصوفية المسلمين ، وقد اعترف هو نفسه بأن ملائكته كانوا أشبه صورة بملائكة القرآن منهم بملائكة الإنجيل .

على أن تصور ريلكه لرسالة الشعر يلتقى مع تصور بول فاليري ، ذلك أن مهمة الشعر « الخالص » عند الشاعرين المعاصرين ، هي أن نخرجنا عن المجال الذى تضطرب فيه الحياة العادية التى يحياها سائر البشر ، والتى تقاس فيها الأحداث بقياس الزمان والمكان ، فالشرط الأول للشاعر كما يقول ريلكه ، أن يتزود بثروة موفورة من التجربة ، قبل أن يكتب بيتاً واحداً من الشعر ، وألاً يحفل بالوقت لأن عينيه ترنوان إلى الأبدية :

« إن هذا هو قبلة أحلامي

وهذه غاية رغائى

محاورات مهموسات

تدور بين الساعات الهاربات

وبين الزمان الأبدى »

ذلك هو رينيه ريلكه ، شاعر الروح والحب ، الذى تظالعنا صفحات حياته ، يجرح بسيط في إصبع يده ، سببته أشواك وردة اقتطفها من حديقته ليقدمها إلى سيدة مصرية نحبة لجمالها وتعبيراً عن إعجابه بها ، فما كان منه إلا أن سارع بمفارقة الشاعر لهذا العالم . ويألها من كلمات قالها ريلكه وهو يستقبل الموت ، موته الخاص به الذى لا يشاركه فيه غيره :

« رب امنح كلاً منا القدرة على أن يموت

موته الخاص به ،

واجعل الموت ملاقيه من أعماق حياته

حيث وضع قلبه ورغبته الخفية

فما نحن بشيء سوى القشرة والورقة

أما هو ، ذلك الموت العظيم ، فيقيم في أحشائنا .

ثم ينضج - كالثمرة التى لا بد أن ينتهى إليها كل شيء -

(من ترجمة الدكتور عثمان أمين)

وحياة القلق التي عاشها ريلكه لا تقل ضراوة عن قلق الموت الذي عاناه ، فإذا كانت حياته نهباً للصراع بين ما يتطلبه المثل الأعلى وما تفرضه ضرورات الحياة اليومية ، وكان الشعر مخرجاً له من هذا الصراع الذي تضطرب فيه الحياة العادية التي يحياها سائر البشر ، فقد كان الموت هو مخرجه من هذه الحياة ، كان يشعر بأنه يحمل الموت في نفسه منذ مولده ، ويحس مذاقه في صباه ، ويرنو إليه طوال حياته ، وطالما تأمله وجلس إليه طويلاً ، وكان يراه مصدر قلقه وبهجته في آن واحد :

« لقد أطلت التفكير في الخوف من الموت ، ولم يكن تفكيرى خالياً من إدخال بعض تجاربي الشخصية في الاعتبار ، كان الموت يستولى على وسط المدينة وبين الناس ، وغالباً ما يجيء بلا سبب على الإطلاق » .

وأغلب الظن أن تنقله المستمر من بلد إلى بلد ، لم يكن أملاً في الفرار من الموت الذي يخشاه بمقدار ما كان هو الأمل الخفي في أن يلقى الموت بالشكل الذي يرضاه ، بالشكل الذي يحقق له موته الخاص . . موته هو لا موت الآخرين .

وكان من الطبيعي عندما داهم ريلكه المرض ، ونشب فيه أظافره ، أن راح الشاعر يستنشق رائحة الموت في كل ذرة من ذرات الهواء ، ويرى صورته المديبة وهي تتصلب في الجوارح والضلوع ، ولم يكن صراعه مع الموت ولكن مع الأزهار ، فعندما علمت السيدة المصرية نبأ مرضه ، أرسلت إليه باقة من الزهور ، فكتب لها رسالة قصيرة يقول فيها :

« سيدتي :

نعم . . إني مريض ، وقد برح في المرض إلى حد لم أكن أتخيله . . أتوسل إليك أن تمنعني الأزهار عني ، فإن مجرد وجودها يثير إثارة الجن في غرفتي ، وعلى كل حال . . شكراً لما جاءني من الأزهار . . شكراً » .

ولكن السيدة الوفية لعلاقتها بالشاعر ، ذهبت لزيارته في بيته ، فما كان منه إلا أن اقتطف وردة من حديقته ، قدمها لها تحية وإعجاباً ، ولكن أشواك الوردة أدمت بنانه ، وأدى الجراح إلى مضاعفات ، تولدت عنها الأسطورة القائلة بأن الشاعر قد مات صريع أشواك الورد ، قتلته الأزهار ، ومات موته الخاص به الذي لا يشاركه فيه غيره .

وإن هذه المراثي التي ظهرت طبعها الجديدة ، لمي خلاصة تجارب طويلة وخبرات عديدة ، نتجت عن تجربته مع الموت كما نتجت عن تجواله في ربوع القارة الأوروبية ،

وأُسفاره بين بلدان هذه القارة ، فقد انغمس «ريلكه» في آبار الليل وحانات السهر ، كما استغرق في دور الكتب ومتاحف الفن ، فعرف الخمر وجرع الفكر ، بمقدار ما داق المرأة وتذوق الجمال ، وفي باريس . . مدينة الفنون والجنون ، كتب إلى زوجته يقول :

«عزيزتي كلارا . .

«الناس هنا ينامون على الأرض في النهار ، وتحت السماء في الليل ، وعلى وجوههم علامات من العبوس والضجر ، فلا واحد منهم راض عن أى شيء ، فالقيم مزعزعة في كل ركن من أركان هذا العالم المتوتر الأعصاب ، هل ترين أنه يوم الجحش؟ أم ترين أن الإحساس بمرارة الاغتراب هو الذى ترك وراءه هذا التعلق الشديد بالتزوة الوقتية العابرة؟» .

لهذا كان من الطبيعي بالنسبة إلى شاعرنا الذكى الحساس ، أن يفر هارباً من أهالى باريس ، وأن يترك قدميه تسبحان في أرجاء أوربا بحثاً عن راحة النفس المتعبة في أعماق الكهوف والمغارات ، وعلى سفوح الجبال والهضاب ، حيث الوحدة والهدوء وراحة الذات .

وفي هذه الخلوات ، نمت بذور التصوف التى غرستها التجارب في نفس «ريلكه» ، وتعهدتها الرمزية المثالية فأخصبها بصورها الشعرية الخلاقة ، فضلاً عن عمق مضامينها وسعة مراميها ، وجمعها للمتناقضات المادية والروحية ، مما زاد في غموضها ، وضاعف مما فيها من إيهام؟

غير أن الإرادة الخيرة ، إرادة الشاعر في قلب «ريلكه» ، سرعان ما فجرت في البذور النامية أروع الغصون وأطيب الثمار ، وهنا يقرر «ريلكه» : «أن الإرادة القوية لكفيلة بخلق جيل بأسره ، وإنشاء عصر بأكمله . .» .

لكن الإرادة . . إرادة «ريلكه» ، لم تصل إلى تلك المتلة الرائعة من الحرية ، إلا بعد رياضة نفسية ومجاهدة روحية ، بلغا حد الصراع المأساوى ، الذى تمثل في تلك الحرب الطاحنة التى شنتها (الأنا الذاتية) على العالم الخارجى الصاخب ، ومن هذه الحرب خرج «ريلكه» بفلسفته المثالية التى تقوم على حب الجبال الخالص ، والعودة بالإنسان إلى حالات الطهر والنقاء التى عاش فيها الإنسان الأول .

وقبل أن تتأدى في الكلام عن هذا التيار الجارف الذى انساق فيه «ريلكه» ، علينا أن نعود إلى أصوله الأولى ونرتد إلى ينابيعه البعيدة ، وهى الأصول والينابيع التى أضفت عليه طابعها المثالى ، ووجهته تلك الوجهة الصوفية .

الأصول والنبائع :

والواقع أن طفولة هذا الشاعر بنوع خاص ، كان لها أثرها البالغ في تشكيل حياته وفلسفته فيما بعد ، فقد تأثر إلى حد كبير بالمرثيات التي كانت تحيط به من كل جانب والتي ترسبت في طبقات لا شعوره ، لتطفو على السطح من جديد ، مختلطة بالعديد من المعاني الرمزية ، محملة بالكثير من الصور الشعرية .

وكان لوالدته أكبر الأثر في إرساء معالم هذه المدلولات ، وفي إقامة تخوم فاصلة بين ما هو حقيقى وما هو خيال ، فقد ركزت كل همها في العناية برينيه الذى ولد في الرابع من ديسمبر ١٨٧٥ ، وتوفى في ٢٩ من ذات الشهر ديسمبر ١٩٢٦ ، وبخاصة بعد أن أصيبت بجنينة أمل في زواجها الأول ، فهي تنتمى إلى أسرة عريقة على جانب كبير من الثراء ، أما زوجها فكان يعمل ملاحظاً بمحطة السكك الحديدية بمدينة براغ ، وبعد زواج دام أحد عشر عاماً ، تهدمت جدران الحياة الزوجية ، وهجر الوالد زوجته ، ولما يكتمل العام التاسع من عمر رينيه ، وعلى الرغم من سوء صحة رينيه واعتلالها ، فقد أصرت والدته على أن يلتحق بأكاديمية العلوم العسكرية في سنة ١٨٦٦ ، وهناك تعرض شاعرنا الشاب لألوان مختلفة من الآلام الجسدية والعذابات النفسية ، مما اضطر إدارة الأكاديمية إلى فصله في الحال .

وهكذا تحول رينيه إلى دراسة الفلسفة والآداب والفنون بجامعة براغ ، التي لم يمض بها سوى فصلين دراسيين فقط ، لأن صحته هناك أيضاً لم تتمكن من الاستمرار في متابعة الدرس والتحصيل ، ونظراً لما لاقته والدته من متاعب بعد أن هجرها زوجها ، ونظراً لما شاع عن والده من سمعة غير محمودة ، فكر «ريلكه» تفكيراً جاداً في ترك براغ ، وبالفعل تركها ورحل إلى ميونيخ عام ١٨٩٦ ، حيث قضى عاماً كاملاً ، سافر بعده إلى إيطاليا حيث درس فنونها المختلفة ، في كل من ميلانو ، وفلورنسا ، والبندقية ، وتأثر تأثراً عظيماً بفنون عصر النهضة . ولم يمكث «ريلكه» طويلاً في إيطاليا ، فقد عاد إلى مدينة براغ ، ثم رحل مرتين إلى موسكو في عامي ١٨٩٩ - ١٩٠٠ ، حيث زار في المرة الأولى الكاتب الروسى العظيم «تولستوى» ، ودارت بينهما مناقشة عاصفة حول الاتجاهات الفكرية في الأدب الأوربى الحديث . وبعد ذلك قام «ريلكه» برحلة إلى مدينة بطرسبورج ، حيث أعجب بما فيها من متاحف ودور للعبادة ، ومن هناك سافر إلى برلين ، حيث دون مذكراته الشهيرة عن كل من

«جوجل» ، وترجنيف ، ودستوفسكى ، وتشيكوف ، وليرمنتوف» ، وكان لمطالعاته في الأدب الروسى صدى غير ضعيف في (كتابه عن الصور) وفي كتاب (الساعات) ، كما ترجم إلى الألمانية مسرحية (النورس) «لأنطون تشيكوف» .

وأما زواج «ريلكه من كلارا» ، فقد كان في التاسع والعشرين من أبريل عام ١٩٠١ ، وكانت فتاة ذكية مثقفة مولعة بفن النحت ، إلا أن زواجها من «ريلكه» لم يستمر لأكثر من عام ، لأن ضائقة مالية قضت على هذا الزواج ، وبعد أن تم الطلاق ، عاد «ريلكه» إلى حياة السفر والتجوال ، فسافر إلى باريس ، حيث قضى بضعة شهور ، تعرف فيها على المثال العظيم «رودان» ، ثم رحل إلى برلين ، حيث قضى بضعة شهور أخرى ، ثم إلى السويد ، حيث قضى بضعة شهور أخيرة .

غير أن الشهور الثمانية التي قضاها في باريس ، حيث تعرف على المثال الفرنسى الشهير «رودان» ، وعمل سكرتيراً خاصاً له طوال هذه الفترة ، كان لها أبلغ الأثر على فكره ، وأروع التأثير في شعره ، ففيها عرف كيف يتخلص من تلك العاطفة الفضاضة ، ويتجه إلى تصوير الأشياء في صيغ موضوعية وصياغات أكثر دقة وتحديداً ، وفيها عرف كذلك كيف يتبعد عن الأحزان التي تلف وتدور حول (الذات) المعذبة ، و (الأنا) المتلذذة ، كى يترك الأشياء نفسها وبنفسها تعبر عن جوهرها وماهيتها .

كذلك كتب في باريس روايته الشهيرة (مذكرات «مالت لوريد زبرجه») التي سجل فيها على لسان شاعر دانمركى ، وبأسلوب شاعرى رائع ، خواطره النفسية البالغة الرهافة والحساسية ، الشديدة التأثير بمعطيات الحياة من حوله . . . السماء والأرض ، النور والظل ، الحياة والموت ، المادة والروح .

حقاً لقد كانت رحلة الشاعر إلى روسيا عاملاً على إخصاب حياته الروحية ، كما عملت إقامته في باريس على إنماء حياته الفنية ، ولقد عبر ريلكه عن مدى إفادته من هذين ينبوعين ، ينبوعى الفن والدين ، تعبيراً صريحاً واضحاً قال فيه : «كانت روسيا هى المصدر الأول لكل تجربتى الدينية ، كما أن باريس . . . باريس التى لا نظير لها . . . ستكون هى المنعطف الأول لاتجاهاتى الفنية» .

وإذا كانت تجربته الدينية هذه قد ألهمته كتابه الأدبى الباكر والمبتكر ، الذى دعم شهرته في أوروبا ، وهو كتاب «الساعات» الذى لا ينقطع فيه عن البحث عن الله «ذلك الكثر المدفون

فى الليل ، والذى نكشف عنه بأيدينا ، لأن كل بهاء تتأمله عيوننا ما هو إلا فقر وزيف بالقياس إلى الجمال الأبدى » ؛ فقد أعانته إقامته فى باريس على إنجاز روايته « مذكرات مالت لوريد زيرجه » التى وطّدت دعائم هذه الشهرة ، وكان قد تعرف على رودان ، وكأنما تعرف على قارة بأكملها . . فهو الفنان الذى أدخل حياته كلها فى فنه ، وهو الابتاه والصبر والاطمئنان والاثقان ، وهو الأستاذ القذ الذى لا ينضب معينه ، والذى ليس له نظير ، وهو الذى جعله يكتشف عالم الصور والأشكال ، ويعرف أن النحت ما هو إلا آذان صاغية ، عاكفة على الحجر ، تستخرج منه فى صبر ، رؤية صامته للحياة ، وهذا ما عبر عنه بقوله « لقد علمنى رودان كل ما لم أكن أعلم . وأوضح لى كل ما كنت أعلم » .

وكان من ثمار هذا كله ، تلك الرواية العجيبة « مذكرات مالت لوريد زيرجه » التى صور فيها تاريخ طفولته الشقية فى إطار خيالى خالص ، والتى أدخلها أستاذنا الدكتور عثمان أمين ضمن تراث الإنسانية ، وحللها تحليلاً رائعاً وفقاً لفلسفته الجوانية ، ذهب فيه إلى أن مذكرات زيرجه أشبه باليوميات الجوانية النظرية على خواطر ريلكه وانطباعاته ، فى هذه الحياة العصرية الصاخبة ، ذات الصيرورة القسرية الجارفة ، يشعر المفكر بغربة لاسبيل إلى التعبير عنها ، يشعر أنه أشبه بجزيرة قائمة بذاتها ، وأنه يجب أن يظل كذلك « إنما الداخلى وحده هو القريب منا ، وكل ما عداه بعيد عنا » .

ولابد للمفكر من خطوة إرادية ، حتى يستطيع أن يبدع ، وأن يصل إلى جوهر الأشياء ، ولكن هذه العزلة عن « البرانى » ليست ميسورة لكل إنسان ، والوصول إليها يقتضى كفاحاً موصولاً ومعارك يومية دائمة ، فما أشد التأمر على الصمت الداخلى الحبيب ، وما أكثر التنافس بين عمل الفنان وعلاقاته مع الناس !

« إن الخطوة خير ، ولكنها أمر شاق عسير ، ولكن صعوبة أمر من الأمور يجب أن تكون أقوى حافز لنا على الإقدام عليه ، والحب خير كذلك ، ولكنه جد عسير ، وربما كان حب الغير أشق واجباتنا ، وربما كان هو الامتحان الحاسم الأخير » .

ويستطرد الدكتور عثمان أمين فى تحليل « المذكرات » فيقف عند الشروط الضرورية التى حددها لنا ريلكه ، والتى يجب على الشاعر مراعاتها حتى يتعلم كيف يصبر ، وكيف يقتصر على التعبير عما هو جوهرى ، فليس الشعر عواطف وأحاسيس كما يتوهم بعض الكتاب ، وإنما الشعر تجارب ومعاناة ، ولنستمع إليه وهو يقول :

« الشعر ليس كما يظن بعض الناس مشاعر وأحاسيس ، لأن هذه تكون لدى الإنسان في باكورة العمر ، وإنما الشعر تجارب العمر كله . لكي تكتب بيتاً واحداً من الشعر ، لابد من أن تكون قد رأيت كثيراً من المدن والناس والأشياء ، لابد أن تعرف طباع الحيوان ، وطيران العصافير ، وحركة الأزهار الرقيقة حين تفتتح في الصباح ! » .

ويفيض زيرجة في الحديث عما يساور نفسه من مشاعر القلق والتحقيق ، وهواجس الخوف والرعب بإزاء كل ما تنبض به الحياة ، وخاصة عندما يرى نفسه مضطراً إلى تسخير إنتاجه الفني لمطالب العيش والرزق ، تلك المطالب الصغيرة التي تسعى إلى تعطيل الفنان ، وتحويله عن فنه ، والحيلولة بينه وبين مواصلة الغوص إلى أعماق الذات .

« إني أسلك طريقاً وحيداً مهجوراً . . وهذا أمر يطيب لي طبعاً ، فما أردت شيئاً غير هذا أبداً ، ولكنني مخلوق خجول ضائع وبلا نصير . . ولقد تبينت أنه ما من شيء هو أشق على نفسي من أن أجعل الكتابة وسيلة إلى كسب عيشي » .

أجل ، إن الفنان الحق يصنع مصيره ، فلا بد له قبل أن يبدع آثاره أن يصنع نفسه أولاً ، والمادة الأولى التي تعرض للفنان المبدع هي نفسه ، فواجهه أن يغير ما بنفسه ، فإن لم يستطع فما هو بمستطيع أن يغير شيئاً .

وتمضي المذكرات مسجلة الجوال الذي كان يعيش فيه « زيرجة » بطل هذه القصة ، في منزل جده العجوز وهو على فراش الموت ، وتعطيل المذكرات في وصف مظاهر الموت لدى الأحياء ، وفي التنبيه إلى كموه المفزع الخفيف فيما وراء الصمت والهدوء : « حين أفكر في غيري ممن رأيتهم أو سمعت عنهم ، أجد الأمر هو بعينه تماماً ، إنهم جميعاً قد ماتوا موتهم الخاص بهم . . . » .

حقاً . . إن هذا الكتاب الذي وصفه الكاتب الفرنسي « أندريه جيد » بقوله : إنه « حوار مع إمكانيات الحياة » ، قد استطاع مؤلفه كما يقول الدكتور عثمان أمين ، أن يرسم لنا فيه صورة لعالم ذي دلالة ، عالم رمزي ، جميع الأشياء فيه مظهر لحقيقة كامنة ، إن لم تكن خالدة فهي على الأقل أعم وأشمل من ظاهرها المنظور ! .

الصور والساعات :

ولقد تبلور هذا الحنين في كتاب (الساعات) حول بعض الرغبات التي كانت تتأجج بين

الشعور واللاشعور ، تتقاذفها أنواء الصراع الداخلى ، وأعاصير الحزبات الخارجية ، التى أطاحت بكل ما كان ينشده من أمان ويشتهيه من أشواق ، ولهذا وجدناه يهرع يجمع كيانه إلى عالم الرؤيا ، متخذاً من الصور الشعرية محوراً لبحثه عن ذلك الشيء الحزين ، عن ذلك المعنى الدفين ، عن ذلك الحنين إلى المجهول .

وعلى الرغم من هذه النزعات المتضاربة التى تتضح فى كتاب (الساعات) فثمة تجانس كبير يجمع بين قصائد هذا الديوان ، وهو التجانس الذى يتمثل فى التعبير عما أصاب عالمنا المعاصر من غربة وغرابة واغتراب ، سواء على المستوى الأخلاقى أو المستوى الاجتماعى أو المستوى العاطفى أو الوجدانى ، وهذا كله وكثير غيره ، مما زاد من آلام الشاعر وضاعف من أحزانه ، وأمام موجات القلق والتوتر والصراع ، غدت النفس البشرية مرتعاً خصباً لأفاعى اللاوعى ، وثعابين اللاشعور .

أسمعه يقول فى قصائد هذا الكتاب :

كل الذين يبحثون عنك ، يفرونك

والذين يمدونك هكذا ، يقيدونك

بالصورة والإشارة . .

أما أنا فأريد أن أفهمك .

كما تفهمك الأرض !

مع نصي .

تنضج مملكتك .

لا أريد منك غروراً ،

يبرهن عليك .

أعلم ، أن الزمن

له اسم آخر

غير اسمك ،

لا تصنع ، لحاظى ، معجزة .

أنفذ قوانينك

التي ترداد وضوحاً .

من جيل إلى جيل .

مولاي ، أعط كل إنسان موته الخاص

الموت ، الذى ينبع من تلك الحياة

التي عرف فيها الحب ، والمعنى ، والمحنة .

«ثورة الشعر الحديث ج ٢ ترجمة : د. عبد الغفار مكاوى»

وفى كتاب (الصور) يتحول الآدميون إلى زغب متناثر تتقاذفه الرياح ، مما أدى بدوره إلى إهدار القيم وضباغ نقاط الارتكاز ، التي كانت تركز عليها البشرية في زمانها القديم ، وكان من جراء هذا كله أن انفصلت الأشياء عن مدلولاتها ، والرموز عن معانيها ، فأصبح النشاط البشرى خالياً إلى حد الإزعاج ، من القيم الرمزية التي كانت تضيء عليه الجد والجدية .
أسمعه يقول أيضاً في قصائد هذا الكتاب :

الأعمى ، الذى يقف فوق الجسر .

مظلماً كعلامة على طريق ممالك مجهولة ،

ربما كان ذلك الشيء ، المتشابه أبداً ،

الذى تطوف حوله ساعة النجوم من بعيد

وربما كان المركز الهادئ للأفلاك .

لأن الأشياء كلها تفضل من حوله . . .

وتتسكب وتبدو رائعة .

إنه العادل الذى لا يترحز ،

وضع بين طرق عديدة متشابكة ،

المدخل المعتم للعالم السفلى

وسط جنس تافه من البشر .

«نفس المرجع»

وهكذا غدا الإنسان غريباً في وطنه ، مغترباً وسط مواطنيه ، بعد أن فقد ارتباطه بعالمه . . الداخلى والخارجى على السواء ، ويصف «ريلكه» ذلك الإنسان في قصيدة (المغترب) بقوله :

«إنه لمنفى . .

«ومع ذلك فالفرصة سانحة لأن يعود
«وحينما تتجمع القوى بعد شتات
«تفرج الأسارير بابتسامة ساحرة
«داخل مسكنه الصغير
«مسكنه الصغير الذى يعانق فيه العالم بأسره» .

وعند «ريلكه» أن هذه (العودة) إحياء جديد للذات ، واستنهاض آخر للمشاعر ، التى أماتها (الإنية) الحديثة بكل ما تنطوى عليه من جرى وراء المادة ، وتلهف على النزوة العابرة . إلا أن هذه (العودة) عند «ريلكه» ، تتطلب أول ما تتطلب النضوج العقلى ، والرياضة الروحية ، والمجاهدة الأخلاقية ، مما نسمع به عند كبار المتصوفة ولا نجده عند الكثيرين .

أزهار الخير :

ويذهب «ريلكه» فى شعره ، إلى أن هذه المدنية التى لا تقوم على سبر أغوار الرؤيا الروحية ، لا بد أن تنتهى إلى الدمار ، ولا بد أن تتساقط دويلات . . واحدة وراء الأخرى . والشاعر هنا يرى لحال الشبيبة الذين يقفون فى مفترق الطرق ، وقد أظلم من حولهم المكان ، وضاعت فى أعينهم آفاق الزمان ، فلم يعودوا يرون شيئاً مما تحبته لهم الأقدار . وخير مثال لهؤلاء الشبيبة الشاعر الفرنسى «بودلير» ، الذى أوتى قدرة خارقة على تجسيد عناصر الشر ، وإبراز النزعات الهدامة فى أغوار الإنسان . ولو أن «بودلير» لم يلق فى حياته ما لاقاه من صنوف الألم واللوان العذاب ، لكتب عن أزهار الخير بدلاً من أزهار الشر.

لهذا وجدنا «ريلكه» فى المرحلة التالية من مراحل تطوره الفكرى ، يقدم على تحليل هذه العناصر المختلفة ، التى تكون فى مجموعها المجتمع الأوربى الحديث ، واضعاً أمام عينيه أنماطاً مختلفة من البشر ، قاصداً من وراء ذلك الوصول إلى أسس ومبادئ عامة ، يفيد منها دارسو الشعر والشعراء ، ولقد دون «ريلكه» هذه الآراء المتناثرة فى مذكراته التى بدأها فى عام ١٩٠٤ ، وفرغ منها بعد هذا التاريخ بست سنوات .

وقد قسم «ريلكه» هذه المذكرات إلى قسمين : القسم الأول منهما خاص ببقية أفراد الأسرة ، غير أنه لم يتبع هذا البحث (السيكولوجى) فى مراحل الصبا والرجولة ، أو الأنوثة ثم الكهولة ، فهذا التدرج الزمنى لم يكن جزءاً من نتاجه ، إذ أنه أعطى التحليلات النفسية

وصلتها بالعمليات الذهنية ، الجانب الأكبر من اهتمامه ، كما أسهب في الحديث عن الاضطرابات النفسية والأمراض العصبية ، والرغبة في الهروب من الواقع ، باعتبارها جميعاً ظواهر ذات أثر فعال في تشكيل سلوك الأفراد والجماعات في المجتمعات الأوربية الحديثة . أما القسم الثاني ، فقد أطلق عليه «ريلكه» اسم (المنافس الروحي لعصرنا الحاضر) ، وفيه يعيب على شباب عصره ، تمسكهم بالشكل دون المضمون ، وبالقصور الخارجية دون اللب ، وبالعرض الزائل لا بالجواهر الباقى إلى الأبد ، وفي هذا يقول :

«لقد تغيرت الأشكال الخارجية تغيراً واضحاً ، ولكن ما بداخلنا يا إلهى ، قد ظل كما هو . . . الأيام تمر سريعاً لكي تصل بنا إلى الحقيقة الأبدية ، حقيقة أننا لا نكاد نعرف شيئاً عن الدور الذى ستقوم بأدائه فوق خشبة هذا المسرح الكبير . . وهكذا غابت شمس الحقيقة عن إنسان عالمنا الحديث ، وأصبح كل منا ينشد عالماً مستقلاً عن العالم الذى ينشده غيره ، وهو عالم مغلق يتسم بالعزلة والانطواء ، ولا مفر أمام هذا الإنسان الذى تفككت أوصاله ، واضمحلت آماله من أن ينشد الحقيقة فى الكشف الصوفى . . .»

الوحدة . . . والفراغ :

أما الفترة الممتدة بين عامى ١٩١٠ و ١٩٢٠ فتعتبر أهم الفترات فى حياة «ريلكه» ، ففيها كتب معظم (مراثيه) كما قام بترجمة (أغاني أهل البرتغال) من الإنجليزية إلى الألمانية ، وهى الأغاني التى كتبها «إليزيث باريت براوننج» ، كما ترجم (رسائل من فرنسا) وهى الرسائل التى كتبها «ماريانا الكوفورادو» ، وترجم كذلك رائعة «أندريه جيد» (عودة الابن الضال) .

وكان قد عاد فى هذه الفترة إلى حياة الترحال والتجوال ، بعد أن عانى أزمة نفسية حادة ، فسافر إلى شمال أفريقيا ومصر وأسبانيا ، وأقام فى قصر دوينوبالقرب من مدينة تريستا ضيفاً على الأميرة «مارى تورن» ، كما أقام فى أثناء الحرب العالمية الأولى فى مدينة ميونيخ ، وعمل فترة فى أرشيف الحرب فى فيينا إلى أن أعفى من الخدمة العسكرية لسوء حالته الصحية . ولقد تعرض «ريلكه» فى هذه الفترة لصنوف مختلفة من التعب النفسى والقلق الروحى ، حتى راودته فكرة التخلي نهائياً عن الكتابة ، وحاول جاهداً أن يخرج من عزلته ويلتقى بالناس ، بالبشر ، يتحدث معهم ويستمع إليهم ، يحذثهم عن أوجاعه ، ويستمع لما

يقولون ، ولكن عبثاً يحاول ، ففي كل محاولة كان يفشل ، وظل الفشل يطاردته حتى سئم الحياة .

وانعكس هذا السأم على مراسلاته الكثيرة في تلك الفترة ، فقد كتب إلى صديقة عمره «أندريا سالومي» رسالة تنم عن ألم بالغ وحيرة مريرة ، قال فيها :

«خبريني بربك ، كيف أننى الآن لا أدرى كل ما يقع عليه بصرى ، ولا أحس كل ما تلمسه يداى ؟ لقد ضاعت معانى المراثيات وسط متاهات الفراغ ، وصراعات اللاشعور التى أعانيها في هذه الأيام ، والآن يساورنى الشك في مرضى العقيم الذى تسرب إلى داخل نفسى ، وأطبق علىّ بكل قواه ، فلم أعد أجد لنفسى باباً ولا مخرجاً» .

وأخيراً يحاول «ريلكه» أن يجد خلاصه في التنقل بين ربوع القارة الأوربية ، ولكن الشعور الأليم بالوحدة ، والإحساس الحاد بالفراغ ، يخنق من جديد على كل ركن من أركان حياته . لهذا لم يكن عجيباً أن تعطينا (مراثيه) التى كتبها في أثناء تجواله بين عواصم أوروبا ، صورة قاتمة لما يحس به في داخل ذاته ، من حزن دفين وأسى بالغ ، ولهذا أيضاً جاءت (مراثيه) صادقة في تعبيرها ، قوية في مغزاها ، دافئة في صياغتها ، فهي خلاصة أفكاره عن الحياة والموت ، وعن الفناء والخلود .

وكان قد عكف على قراءة «كيريكيجار» . . أبو الفلسفة الوجودية ، وتخلّى عن نظرتة الكونية الفياضة بالحنين إلى المطلق ، الواثقة من قوى الغيب ، أو تلك القوى (المتافيزيقية) الحارقة للطبيعة والقابعة فيما وراء الطبيعة ، فأنجبه إلى نظم الشعر الفكرى أو الدهنى الخالص ، الذى يتميز بالقوة والجسارة ، ويمتاز بالتححرر سواء في الشكل أو في المضمون ، ويتصف بالعموض والوحشة ، والتخليق في آفاق بعيدة نائية . . نائية إلى أقصى حد . وهو ما تجلّى واضحاً في (مراثى دوينو) وفي (أناشيد أورفيوس) التى تعد قنة إنتاجه الشعرى على الإطلاق .

والطريف في أمر هذا الشاعر ، أنه لم يسلك في عرضه لهذه الأفكار المنهج الكلاسيكى الشائع ، الذى يمزج فكرة الحزن بلوعة الإنسان على فراق البشر ، ولا المنهج الرومانتيكى المألوف الذى يخلط هذه الفكرة بمظاهر في الطبيعة ، ولكنه اتبع طريقة المناجاة الدرامية القائمة على المونولوج الداخلى ، أو بتعبير أدق ، القائمة على الحوار الدائر بين الشعور واللاشعور ، والذى يهمننا من هذا الحوار ، هو أنه يفسر لنا بطريقة غير مباشرة ، تلك الانقسامات العديدة

داخل إطار الشخصية الواحدة ، كما أنه سرعان ما يتحول بالتدريج إلى حوار بين عالمي المادة والروح .

وهذا ما عبر عنه في إحدى قصائده إلى «أورفيوس» :
 كذلك يتحول العالم سريعاً
 كأشكال السحاب
 كل ما تم يسقط
 عائداً للأزلى القديم .
 فوق التحول والسير
 أبعد وأكثر حرية ،
 يبقى نشيدك الأول
 يا أيها الإله ذو القيثارة .
 لم تعرف الآلام
 لم تعدم الحب ،
 وما يبعده الموت عنا
 لم يكشف عنه القناع
 الأغنية وحدها على الأرض
 تمنح القداسة والاحتفال .

(ثورة الشعر الحديث جـ ٢ . ترجمة د . عبد الغفار مكاوي) .

ويخرج «ريلكه» من هذه المحاورات جميعاً بفكرة الفراغ الذي يحيط بنا ونعيش فيه ، ولا يعنيه هنا الفراغ بصورته المادية ، بمقدار ما يعنيه الفراغ بمعناه النفسى ومضمونه الروحى ، وعند «ريلكه» أن هذا الفراغ هو السبب فى الآلام التى لازمت البشرية فى رحلتها الطويلة عبر الأجيال والعصور ، غير أنه يعود فيتخذ من هذه الآلام أساساً ليمو الإنسان ونضوجه ، فهى الأعمدة التى يقيم عليها تكامله النفسى ، وسموه الروحى ، وهو هنا يتفق مع الكاتب الألمانى «هوفمانستال» فى قيمة الألم ، وقدرته على صياغة الإنسان من جديد .

التغير والديمومة :

وثمة ركن جوهري ترتكز عليه فلسفة «ريلكه» ، وبدونه تبدو هذه الفلسفة مبتورة أو ناقصة ، ألا وهو بحثه في مشكلة الوجود ، وإيمانه بخلود الروح ، فالوجود المادى في نظره مرادف للتغير المستمر ، وهو وثيق الصلة بالآلية ، ومظاهر التطور ، وحتمية التاريخ ، وهنا يتساءل الشاعر :

« ترى ما هو الوجود وسط هذا الفناء ؟
 « ما تلك الآمال التي يتعلق بها الطفل ؟
 « وهل تظل كما هي عندما تتوارى بين طيات التراب ؟
 « آه ، يا لشبح التغير
 « إنه كالبخار يظهر قليلاً ثم يختفى
 « ونحن بدورنا على وشك الاختفاء
 « ولكنى أومن بالبعث ، وخلود الروح ؟ »

وعند «ريلكه» أن الإيمان بالله هو الحد الفاصل بين التعمر وبين ما سماه «هنرى برجسون» (بالديمومة) ، ولعلنا نتبين من هذه السطور ، موقف «ريلكه» من التكنولوجيا الحديثة ، وكيف أنها وسائل وليست غايات ، وهى وسائل قد تخدم الإنسان وقد تنقلب عليه ، فتصبح أدوات للدمار ، ولذلك نجده يسخر منها ، ويصفها بأنها أشباح متقلبة ، وبخار مآله إلى زوال .

وعند «ريلكه» أنه بين ضجيج الآلات الحديثة ، وأصواتها الطاحنة ، ضاعت معالم القيمة الأخلاقية ، وأفل نجم الحب الإنسانى ، واستولت على سكان هذا الكوكب رغبة جامحة في حب السرعة لذاتها ، دونما وعى منهم ولا إرادة ، فالكل يسرع ولكن نحو لا شيء ، لهذا حاول «ريلكه» جاهداً أن يتفقد خلال تلك الحجب المادية الكثيفة إلى عالم الروح ، بعد أن تركت تلك الحجب غشاوتها على البصائر ، فأعمتها عن رؤية الحقيقة .

وكم كان لتأملات «ريلكه» في خلواته العديدة ، التي كان ينتزعها من برائن هذا الواقع ، أثر فعال في إرساء دعائم هذا (الكون الصوفى) كما كان يحلوه أن يسميه ، وفي نظره أن هذا الكون يتسم بالنضوج الدهنى ، والسمو الروحى ، فضلاً عما يتسم به من الإيمان بالتضحية

وبذل الذات ، ففي إنكار الذات ، والأخذ بأيدي الآخرين تبلور أسمى آيات الوجود .
ولقد لعبت الصورة الشعرية بأبعادها الرامية ، وأغوارها السحيقة ، دوراً جوهرياً في مزج
هذه الفلسفة بنبضات الحس وخفقات القلب ، وبلغ «ريلكه» في تكوينها درجة عالية من
الإبداع ، وليس أدل على ذلك من (مراثيه) التي خلت تماماً من الصور التأثرية ، وجاءت
حافلة بالصور التعبيرية التي تفصح عن كوامن النفس ، وخبايا الضمير ، وجوهر الوجود ،
وحقيقة الحياة ، بل وحقيقة الحقيقة إن صح هذا التعبير .
إنه هو . . «ريلكه» . . الذي يقول من (مراثي دوينو) :

آه والليل ، الليل ،
عندما تهب الريح مفعمة بالفضاء الكوني
وتطعم من وجوهنا ،
من ذا الذي لا تبقى من أجله
هذه المشوقة ، مخيية الآمال الناعمة
التي تنتظر القلب الوحيد السأمان ؟
أهو . . . أرحم بالعشاق ؟
آه . . إنما يجربون قدرهم معاً .

* * *

ألا ينبغي أن تصبح هذه الأحزان القديمة
نافعة لنا ؟ ألم يئن الأوان لكي نتحرر بالحب
من المحبوب ، ونحتمل الفراق ونحن نرتعش :
كمثل ما يحتمل السهم الوتر
لكي يصبح ، وهو يتجمع للانطلاق ، أكثر من نفسه ؟
لأن البقاء في غير مكان .

* * *

أصوات ، أصوات . أنصت يا قلبي
كما أنصت القديسون وحدهم :
حتى رفعهم النداء الهائل من على الأرض ،

أما هم ، هؤلاء النادرون
فظلوا راکعين ، ولم يلتفتوا إليه
هكذا كانوا منصتين .

* * *

ليس معنى هذا أنك تستطيع أن تحتل صوت الله ،
هذا أمر بعيد ، لكن أنصت إلى صوت الريح .
إلى النبا الذى لا ينقطع ، والذى يتكون من السكون
إنه يأتيك هامساً من أولئك الأموات الشبان
ألم يتحدث قدرهم إليك فى هدوء ؟
(ثورة الشعر الحديث جـ ٢ ترجمة د. عبد الغفار مكاوى)

أجل ، لقد كان «رينيه ريلكه» بحق ، من أكبر الشعراء الأوربيين فى النصف الأول
من القرن العشرين ، وأعظمهم أثراً على حركة الشعر الجديد ، وكان من القلة القليلة النادرة ،
التي استطاعت أن تفتح آفاقاً جديدة أمام التعبير الشعرى ، كما استطاعت أن تقر به من تلك
التخوم التي تعجز فيها اللغة عن كل تعبير .

وإن تأثيره ل يبدو واضحاً على جبين الطليعة من كتاب وشعراء الجيل الأوربي الجديد من
أمثال أندريه جيد ، وبول فاليرى ، ومارتان دوجار ، وجان كاسو ، بل إن تأثيره يمتد إلى
ما هو أبعد من ذلك ، بحيث نلمسه حياً فى بعض الكتابات الفلسفية المعاصرة ، وخاصة
كتابات الوجوديين من أمثال هيدجر وياسبرز وسارتر وسيمون دى بوفوار وغيرهم من الريلكيين
الذين حفلت بهم ربوع القارة الأوربية كلها .
لقد كان شعره هو الشاعر ، بمقدار ما كان شاعره هو الشعر .

الصرخة الرابعة

« هنريك أبسن »

لم تعد هناك فاكهة محرمة !

« ما الحياة إلا قتال الجن في القلب والفكر ،
وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة
فيه ، وهو قتال يهز كيانه الفنان كما الهزكان
أو الزلزال ، متحدياً كل أشباح الحياة ، أن تقتله
أو يقتلها ! » « هنريك أبسن »

كما قالوا عن «سقراط» إنه أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض ، لا لكي يمسح بها
الأرض ، بل ليجعلها في متناول الجميع ، بدلاً من أن تبحث فيما وراء الطبيعة ، تبحث في
الطبيعة ذاتها ، وفي مقدماتها طبيعة الإنسان . . الإنسان الذي لا يمكنه أن يعرف نفسه
إلا بنفسه ، دونما حاجة إلى نبوءة عراف ، أو موعظة حكيم .
كذلك يمكن أن يقال عن الكاتب المسرحي الرويحي العظيم . « هنريك أبسن » ، أنه قد
أنزل الدراما من السماء إلى الأرض ، ومن ردهات القصور إلى أرصفة الطريق ، بعدما أثبت
أن الكاتب المسرحي ليس بحاجة إلى سير الملوك ، ولا تراجم العظماء ، ولا قصص النبلاء ،
ليجد فيها معاني البطولة والندالة ، وإنما هذه المعاني موجودة في حياة البسطاء من الناس ،
والعاديين من البشر ، حيث نجد من الأبطال بمقدار ما نجد من الأئذال ، وحيث تتوافر
الحيات المتصارعة ، والأقدار المتصادمة ، والمصائر المتعامدة ، مما يشكل أنصب مادة في
يد الكاتب المسرحي .

وبهذا يكون «أبسن» قد هبط بالدراما من سماء التقاليد الرومانسية التي ورتها المسرح منذ
عهد «شكسبير ، ليرسى» هو تقاليد الواقعية التي تجعل من فن المسرح ، تعبيراً عن حياة

الإنسان العادى فى الحياة العادية ، وعن مشكلات المجتمع الحديث فى الزمن الحديث . ولما كانت الطبقة الكادحة من عمال وفلاحين ، لم يكتمل نموها بعد فى عهد « أبسن » ، كان من الطبيعى . . . والطبيعى جداً ، أن يلتبس أبطاله العاديين ، من بين أبناء الطبقة السائدة فى أيامه ، وهى الطبقة المتوسطة ، وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، أن يتناول المحاور الرئيسية التى تدور حولها مشكلات هذه الطبقة ، الزواج والنجاح ، الفضيلة والاحترام ، الثقافة والتحرر ، وبخاصة تحرير النساء وحرية الشباب ، وأن يتناولها بدرجة كبيرة وبساطة أكبر ، مما جعل دعاة الفضائل المزيفة فى مجتمعه يشعرون بصوت الرعد ، ودوى الزلزال ، كما جعل أصحاب الفضائل الحقيقية ، يشعرون بأنه قد جاءهم الكاتب الذى يرد لهم اعتبارهم ، ويثأر لهم من هذا المجتمع .

صراع مع المجتمع :

لهذا كان من الطبيعى أن ينقسم فى وجهه المجتمع الأوربى الحديث ، فالبعض يقدره والبعض الآخر يحقره ، البعض يصفه بأنه مصلح ، ويصفه البعض الآخر بأنه أفاق ، يقول عنه البعض إنه كاتب إباحى لا أخلاق له ، ويقول عنه البعض الآخر ، إنه ثورى وثائر ومدافع عن قضايا الجماهير ، وحتى النقاد أنفسهم انقسموا حوله ، فصفه البعض على أنه كاتب رمزى ، والبعض الآخر صفه على أنه كاتب واقعى

فها هو الناقد الصحفى «كليمينت سكوت» يقول معلقاً على مسرحية « أبسن » المسماة - الأشباح - ما نصه : « هذا الأثر المحدث لدى مدرسة حمقاء ، هذا السيد المزعوم . . الذى نصب نفسه لتعليم ما توصلنا إليه من ذوق مهذب نوعاً فى المسرح الإنجليزى المعاصر ، تعليمه بطريقة أكثر قتامة ، إنما يبدو فى رأينا كفراب من غربان الزويج التى يضمونها مسرحياته ، وباله من غراب يبرز من بين الصخور مدفوعاً شهية لا ترتوى للحيقة التنتة » .

ولم يكتفى «كليمينت سكوت» بهذا ، وإنما راح يصف مسرحية - الأشباح - ببالوعة فاعرة فاها ، وبقرحة كريمة بلاضادات ، وبفعل فاضح فى الطريق العام ، وبمصحة للمجدوبين مفتوحة النوافذ والأبواب .

وليس «كليمينت سكوت» وحده الذى يتخذ من « أبسن » مثل هذا الموقف النقدى الهجومى ، فها هو أيضاً الناقد المعروف «وليم آرتشر» يصف أساليب « أبسن » قائلاً : « طبيعىة

في العرض ، ومرونة في التطور ، وعلاج للتمثيلية ينقصه الفهم المسرحي بصفحة عامة .
هذا فضلاً عما يصف به أسلوب « أبسن » بوجه عام ، بأنه مزيج غريب من التعبير المباشر ،
والترعة السطحية ، وعاطفية العصر الفيكتوري .

وغير « كليمنت سكوت » ، و « وليم آرثر » ، يطالعنا الباحث الدرامي « ش . س .
كوليس » ، وهو بصدد الدفاع عن أصالة تفكير « برنارد شو » بقوله : « إن الزعم بأن أفكار
« شو » منقولة عن « أبسن » ، يضحضحه ما هو معروف من أن العقدة اللا معقولة ، قد نشرت
قبل ظهور مسرحية - بيت الدمية - ، ولماذا بحق الله ، يستعير « شو » من « أبسن » شيئاً ،
والأخير أقل منزلة من « شو » بكثير ١٩ » .

كان الكاتب الأيرلندي الكبير « جورج برنارد شو » ، قد اطلع على ادعاء « كوليس » الجريء
هذا ، فما كان منه إلا أن علق عليه قائلاً : « انزلت ، أنا نفسي ، حتى أوشكت على الاعتقاد
بما تقول ، إلى أن أعدت قراءة « أبسن » وأنا بسبيل إلى إعداد النص النهائي لكتابي « جوهر
الأسبسية » . فما كان مني إلا أن أخذت به بنفس القوة القديمة ، إن « أبسن » هو الذي أظهر لنا
ضخالة « شكسبير » خلال السنوات العشر التي تلت مقدم مسرحياته إلى إنجلترا عام ١٨٨٩ ،
لقد كان عملاقاً في الأدب الدرامي ، فاحذر أن تضع نفسك بين الأقزام الذين لم ترتفع
أنظارهم قط عن مستوى حدائه ! » .

ولقد أدى التأثير الناتج عن هذا التأكيد ، إلى تركيز الانتباه على عناصر لدى « أبسن » ،
هي في الحقيقة ، وكما يقول الناقد « ريموند ويلز » « عناصر عرضية » كتحرير النساء ، وحرية
الشباب ، والمراثين من السادة ، والمنافقين من أعيان المجتمع ، فضلاً عن انغلاق الباب
الأممي لمنزل « نورا هيلمير » الذي مرغ من خلفه في الرغام ، بهو العائلة الفيكتورية بأكمله .
هذه الأمور هي التي صنعت الفضيحة ، وفي طريق الفضائح صنعت النجاح ، صنعت
أبسن نفسه !

يقول الشاعر الكبير « رينيه ريلكه » : « الشهرة هي حصيلة سوء الفهم التي تتجمع حول
اسم جديد » .

وربما كانت شهرة « أبسن » الإنجليزية أو الأوربية بوجه عام ، هي مما ينطبق عليه هذا
الكلام ، ومهما يكن من اختلاف الجمهور والنقاد على السواء ، في أمر هذا الكاتب
المسرحي العملاق ، فالحقيقة التي صرخ بها التاريخ في وجه الجميع ، هي أن « هنريك

أبسن» ، كان كاتباً مبدعاً وفناناً خلاقاً ، يعرف أصول فنّه من ناحية ، ويضع هذا الفن من ناحية أخرى فوق كل اعتبار ، أعطى الفن كل شيء ، فأعطاه الفن كل شيء !

في قمة الوعي من عصره !

إن موقف أبسن نفسه ، مما يسميه (أكثر مشاكل عصرنا أهمية) يوضح لنا قوة الأثر الذي تركه هذا الكاتب النرويجي في معاصريه ، كما يفسر لنا في ذات الوقت ، هذا الأثر ! والواقع أن أكثر هذه المشكلات حيوية ، وأعظمها تحدياً ، ربما كان هو (ثورة النساء) ، لقد جعل «أبسن» هذه الثورة هي الموضوع الرئيسى في مسرحية (بيت الدمية) ، كما أن المشكلة ذاتها تطلعتنا في مسرحيات أخرى مثل (هيدا جابلر) ، (وأعمدة المجتمع) ، و(رولمير هولم) مما يؤكد بالفعل أن «هنريك أبسن» كان أحد أنصار حركة تحرير المرأة . وهذا ما لاحظته الآنسة «براد بروك» في كتابها عن «أبسن النرويجي» الذى ذهبت فيه إلى القول بأن حديث «نورا» ، الصريح في ختام مسرحية (بيت الدمية) عن (تصفية الحساب) لم يكن هو السبب في أن مسرحية «أبسن» بدت لمعاصريه كبيرة الأصالة ، بل كان مرجع هذه الأصالة إلى الطريقة التى انتهى بها «أبسن» إلى تصريح «نورا» .

«لقد كان «أبسن» ، شأن الفنانين الكبار ، يترقب في الجزء النامي والمتطور من جيله ، ليس نظرياً وإنما من ناحية الوعي ، ونحن إذا نظرنا إلى إعلان «نورا» للجهاد منفصلاً عن بقية المسرحية ، لوجدناه شيئاً مبتدلاً ، غير أن المبدأ الذى يتضمنه هذا الجهاد ، تجسد في موقف درامى إنسانى ، والنظرية التى تكمن من وراء هذا المبدأ ، سرعان ما أصبحت واقعاً حقيقياً ملموساً» .

أى أن «أبسن» ، كان على حد تعبير الكاتب البريطانى الشهير «ماثيو أرنولد» (في قمة الوعي من عصره) ، وهو بهذا الوصف لم يكن يستطيع أن يفصل ذاته عن قضايا عصره ، ولا عن المشكلات الحارة التى كان يحياها أبناء ذلك العصر ، غير أن مشاركته في تفهم هذه القضايا وتلك المشكلات ، كانت مشاركة درامية ، على العكس من مشاركة الفيلسوف «جون ستوارت مل» ، التى كانت في أساسها مشاركة نظرية ، لقد كسا «أبسن» هذه القضايا حملاً ، وألبس هذه المشكلات رداءً إنسانياً ، وقدمها لمعاصريه على هيئة أفراد من البشر ، يحدون أنفسهم في مواقف إنسانية .

وفما يتعلق بقضية تحرير المرأة ، لم يقتصر إعراض «نورا» عن بيت الدمية ، على كونه موقفاً درامياً قوى الأثر ، فهذا الموقف سرعان ما أصبح راية تجمع حولها أنصار المرأة الجديدة ، ومن بينهم «برناردشو» باعتباره واحداً من أبرز المدافعين عن قضية تحرير المرأة .

والواقع كما يقول الباحث الدرامى الأمريكى «فرنسيس فيرجسون» ، إن من يحاول أن يضع «هنريك أبسن» في تيار عصره ، عليه أن يرجع إلى الفيلسوف الوجودى «كبير كيجارد» ، صاحب التأثير الكبير على «أبسن» في بداية حياته الأدبية ، فقد كان «لكبير كيجارد» رأى يقوله في روح العصر المتمردة غير الراضية ، وذلك في كتابه (في سبيل امتحان الذات) فهو يقول :

«إذ ينذر أن نجد أحداً لا يؤمن ، بما ندعوه مثلاً روح العصر ، فحتى من تخلى عن عظام الأمور ، واستراح إلى صغائرها ، بل حتى من يجتهد في عبودية من أجل عايات حقيرة تافهة ، أو من هو في رق مزر للمكاسب الدنيئة ، حتى هذا يؤمن إيماناً قوياً كاملاً بروح العصر ، نعم . . وهذا طبيعى جداً ، فما هو مؤمن بشيء عال نبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هي لاصقة بالأرض ، حتى لكأنها نوع الروح الذى يشبه أشد الشبه شعلة المستنقعات الخادعة . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ، أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوى ، على الغواية طبعاً ، ذلك الروح الغد ، في الخداع طبعاً ، ذلك الروح الذى تسميه المسيحية بالروح الشرير ، ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن بروح الإنسانية . . لا الروح في الفرد ، بل الروح في الجنس ، ذلك الروح الذى نسي الله فنسيه الله ، فأصبح في نظر التعاليم المسيحية روحاً شريرة ، وعلى ذلك لم يكن ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً حينما يؤمن بهذه الروح ، إلا أنه مع ذلك يؤمن بالروح . .» .

وهذا الوصف فيما يراه المستر «فرنسيس فيرجسون» يلقي ضوءاً كاشفاً على بطالات «أبسن» ، وعلى المشهد الواقعى الحديث عنده ، وعلى المسرح الذى يمكن لمشاهديه أن يتقبلوه ، فإن الوجه الآخر من النزعة الوضعية في القرن التاسع عشر ، هو الطموح الرومانسى ، ومسرح «أبسن» الواقعى ، يعرض كلاً من هذين الوجهين للحالة الإنسانية ، يعرض الردهة بدقة فوتوغرافية في أمامية الصورة وبذلك يرضى مطالب الوضعية ، في حين

يهيئ المشهد من خلال النافذة ، مشهد أوروبا من حيث هي خواء أخلاقي ، يهيئه كما لو كان كاجناً للروح التي لا تشيع !

ولقد كان «أبسن» على الدوام ، يشعر بهذا التيه المبهم من وراء الداخل المزدهم ، فإننا نراه في (بيت الدمية) في صورة جو الشتاء الجليدي والماء الأسود ، وهو في (السيدة من البحر) المحيط البارد بما فيه من نوارس وحيتان ، وهو في (البطة البرية) مزالق الطين الشمالية بطيورها البرية وخلوها من السكان ، ثم هو في المشهد الأخير من (الأشباح) قم الثلوج اللامعة ، التي تعني بحث مسز «آلفنج» عن الاشياء الذي يشبه إلى حد كبير ، الفراغ الحسي الأخلاقي الذي فجر فيه «فاجنر» ثورة العاطفة ، بعد أن رفض رفضاً باتاً ، أمامية الصورة الإنسانية الصغيرة التي يخوض فيها «أبسن» معاركه ، إنها (مسرح أوروبا) قبل أن يرتادها الإنسان ، وكما بدت لأول مرة في أعين الرواد .

لهذا كله ، ولكثير غيره ، كان «هنريك أبسن» حداً فاصلاً في تاريخ المسرح بين عهدين ، ونقطة تحول حاسمة في فن كتابة المسرحية ، فهو أبو الدراما الواقعية ، وهو في ذات الوقت رائد المسرح الحديث ، فقد تتلمذ عليه «برناردشو» ، كما تأثر به «يوجين أونيل» ، وترك بصماته على جبين كل من «آرثر ميللر» ، وتينيسى وليامز» ، فضلاً عن «توفيق الحكيم» ، ورشاد رشدي ، ونعمان عاشور» في واقعنا المسرحي الحديث . وعلى الجملة ، ما من كاتب مسرحي في أواخر القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين ، إلا وكانت «لأبسن» بصمات على فنه المسرحي ، ولو كان من غير أنصاره في فن الكتابة للمسرح .

من النرويجي إلى العالمي :

هذا هو الكاتب النرويجي العظيم . «هنريك أبسن» ، الذي تحتفل الأوساط الأوربية في كافة أرجاء العالم المتحضر ، حتى نهاية هذا العام ، عام ١٩٧٨ ، بذكرى مرور مائة وخمسين عاماً على ميلاده ١٨٢٨ - ١٩٠٦ إلى جانب البرنامج الثقافي الضخم الذي أعدته النرويج ليقام في مختلف المدن النرويجية ، وبخاصة تلك التي قضى فيها الكاتب سنوات من عمره ، فقد أعدت مراكز اليونسكو ، ونواتي القلم في مختلف عواصم العالم ، برامج (أبسنية) للعروض المسرحية والأفلام السينمائية والتدوات الأدبية والمحاضرات العامة ، فضلاً عن فيلم تسجيلي

كامل عن حياة «أبس» وأعماله ، وإعادة طبع جميع مؤلفاته ، وطوابع بريد تذكارية بمناسبة هذا اليوبيل الضخم .

وكأنما نحاول النرويج أن ترد لكاتبها العملاق اعتباره ، بعد أن تخطته جائزة نوبل للآداب ، ومنحتها أكاديمية السويد لمعاصر «أبس» ، الكاتب «بجورنسون» ، بحجة أن السويد كان من مساعيها في ذلك الحين ، أن تحسم الخلاف بينها وبين جارتها النرويج في قضية الوحدة الوطنية ، فاتجهت للجائزة بشكل تلقائي إلى أديب النرويج الذي اشتهر اسمه في تلك القضية ، وهو الشاعر الناصر «بجورنستجيرن بجورنسون» .

وكائنًا ما كان تعليقاً التقليدي على هذا الموقف ، بأن جائزة نوبل هي التي كانت تشرف «بأبس» بأكثر مما يشرف هو بهذه الجائزة ، فالتاريخ نفسه هو الذي قال رأيه في هذا الكاتب العظيم ، وهو الذي توجه علماً وعلامة على فن المسرح بخاصة ، وفن الأدب بوجه عام . على أن هذا الموقف وغيره من المواقف الكثيرة التي شكلت حياة «أبس» ، والتي كان يختزنها في خللاياه ، ويشقى بها في أحلامه ، ولا يملك إلا أن يعتصرها مادة لفنه الدرامي ، هي التي جعلته يقول : «الشيء الذي نفقده ، هو وحده الشيء الذي ملكه» . وهي أيضاً التي جعلته يقول : «ما هو كائن لا وجود له ، وما ليس كائنًا هو الوجود الوحيد» .

ومعنى هذين القولين ، أن الإنسان إذ يفقد الشيء العميق الأثر في نفسه ، يتبلور حزنه عليه إلى الحد الذي يتجسد فيه داخل نفسه ، فيستوى شخصاً موجوداً بالفعل في حياته ، وتتجه أفكاره إليه ، حتى يصبح هو والماضي أهم ما في حياته من وجود ، أهم من الحاضر الذي يكاد يتلاشى في اللاوجود ، أو حتى في العلم .

من هنا أصبحت ذكريات «أبس» حقائق مجسدة موجودة في داخله أبداً ، أصبحت شخصاً درامية تعيش داخل قلبه وفكره ، أصبحت مادة يقتات عليها في حياته ، ويعتصرها في صميم فنه ، هذه المادة في الفن والحياة هي التي حددت فلسفته في الوجود كله ، وهي التي لخصها في هذين البيتين :

«ما الحياة إلا قتال الجن . . في القلب والفكر

«وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة فيه .

«وهو قتال يهز كيان الفنان كما البركان أو الزلزال .

«متحدياً كل أشباح الحياة . . أن تقتله أو يقتلها . . .» .

نعم . . . كان «أبسن» يصارع في حياته الحياة ، كان يعانى في داخله صراع العادى والمثالى . . صراع البشرى والإلهى ، العادى يجذب به إلى أسفل ، فيتلقفه المثالى ليصعد به إلى أعلى ، البشرى يوقعه في الخطيئة ، ويدفعه الإلهى إلى الندم ، ودائرة لا تنتهى من الخطيئة والندم ، فلا الندم يكفر عن الخطيئة ، ولا الجريمة يمحوها العقاب . .

وهكذا عدت ذكرياته هى حياته الحقيقية ، وأصبحت حياته الواقعية ظلاً أو خيالاً :
(كانت الذكريات تسكنه كما تسكن الأرواح بيتاً مهجوراً) . ومن هذا التناقص الحاد بين الحقيقة والشبح ، بين الذكرى والواقع الحى ، خرجت دراماته ، بعد أن كانت قد صنعتها الدراما نفسها .

لهذا لم يكن غريباً ولا مستغرباً أن أبتعد «أبسن» عن العالم البشرى إلى العالم الحشرى ، وأن وجد تماثلاً غريباً بين البشرية والحشرية ، فقد اختار أن يضع فوق مكتبه عقرباً ساماً ، وأن يتخذ من هذا العقرب رفيقاً له وصديقاً ، فثمة تماثل غريب بينه وبين العقرب ، كلاهما يحتشد للرد على أى هجوم ، وكلاهما يفرغ سمه إذا ما اختزن الكثير من هذا السم ، ألم يقل «أبسن» نفسه في هذا المعنى :

«كنت وأنا أكتب ، أضع على مكتبي عقرباً في كوب فارغ من أكواب البيرة ، وبين الحين والآخر ، كان العقرب يشكو ويتألم ، فكنت أضع في الكوب قطعة من الفاكهة الطازجة ، فلا يلبث العقرب أن ينقض عليها في سورة غضب ، ويفرغ فيها سمه ، ثم تبدو عليه علامات الراحة من جديد ، أليس هذا حالنا أيضاً ، نحن الشعراء» .

وكان هذا بالفعل هو حال «أبسن» في كتابة مسرحياته ، وكان السم الذى تراكم في قلبه كثيراً حقاً ، فلم يكن أمامه إلا أن يفرغه في هذه المسرحيات . وهى المسرحيات العديدة التى بدأها بمسرحيته الساخرة (ملهاة الحب) ١٨٦٢ ، ثم تلاها بمسرحيته التاريخية (الأدعياء) ١٨٦٤ ثم القصصيتين المسرحيتين (براند) ١٨٦٦ و (بيرجنت) ١٨٦٧ إلى أن كتب مسرحية (الإمبراطور والجليلى) ١٨٧٣ فثار عليه مجتمعه الرومى ، فاضطر إلى الإقامة في ألمانيا حيث كتب مسرحياته الواقعية الاجتماعية الشهيرة التى كان من أشهرها مسرحية (أعمدة المجتمع) ١٨٧٧ ، و (بيت الدمية) ١٨٦٤ ، و (الأشباح) ١٨٨١ و (عدو الشعب) ١٨٨٢ ، و (البطة البرية) ١٨٨٤ ، و (بيت روز ميرز) ١٨٨٦ ، و (السيدة من البحر) ١٨٨٨ .

و(هيدا جابلر) ١٨٩٠ ، و(البناء العظيم) ١٨٩٢ ، و(إيلوف الصغير) ١٨٩٤ ، و(جون جابريل بوركان) ١٨٩٦ ، و(عندما نستيقظ نحن الموتى) ١٨٩٩ .
ويا لها من مسرحيات ، بل يا لها من ثورات .

مسرحيات هي أم ثورات ؟

على أننا قبل أن نلقى القبض على مضمون الثورة في هذه المسرحيات الثورية ، لابد لنا أن نعلم أن هذه الثورة (الأبسية) مرت بعدة مراحل ، في كل مرحلة كانت تبلور معالم هذه الثورة ، فالتقييم المذهبي لمسرحيات «أبس» ، يمرحها في أربعة مراحل رئيسية :

المرحلة الأولى : هي مرحلة (التلمذ) ، التي تنتهي بمسرحية (المطالبون بالعرش) .
والمرحلة الثانية : هي مرحلة (اللامسرح) والتي تحتوى المسرحيات غير الصالحة للأداء المسرحي مثل (براند) ، و(بيرجنت) ، و(الإمبراطور والجليل) .

والمرحلة الثالثة : هي مرحلة المسرحيات التي يطلق عليها اسم (المسرحيات الاجتماعية) ، وهي التي تبدأ بمسرحية (رابطة الشباب) وتغطي المرحلة التي تتمثل في مسرحيتي (بيت الدمية) ، و(الأشباح) إلى أن تصل إلى مسرحية (هيدا جابلر) .

أما المرحلة الرابعة والأخيرة : فهي المرحلة التي تعرف بالمرحلة الحياتية ، وهي الواقعة بين مسرحية (البناء العظيم) ، ومسرحية (عندما نستيقظ نحن الموتى) .

وإذا كان لهذا العرض المرحلي قوائمه ، فمن ناحية التذكير بمراحل الثورة (الأبسية) على اعتبار أن (الأبسية) في حقيقتها روح وجوهر أكثر منها منهج ومذهب ، فالوحدة الجوهرية لمسرحيات «أبس» ، هي ما أصر عليه «أبس» نفسه ، وهو ما أضفى على مسرحياته نوعاً من الوحدة العضوية ، وهذا ما عبر عنه «ت . س . ألبوت» بقوله : «يمكننا أن نقول باطمئنان إن المعنى الكامل لأى من مسرحياته ، ليس كاملاً فيها بمفردها ، ولكن في تلك المسرحية التي كتبت هذه في ظل منهجها ، في العلاقة بينها وبين كل مسرحياته الأخرى ، المبكرة منها والأخيرة ، إن علينا أن نعرف أعماله كلها حتى نستطيع أن نعرف أيّاً منها» .

والواقع أن «أبس» يؤكد في هذه المسرحيات جميعاً ، أنه هو ذلك الثورى الغيور ، إلا أنه سرعان ما يفرق بين ثورته وبين أية ثورة أخرى سجلها التاريخ . . . فهو يعلن أن

جميع الثورات السابقة باءت بالفشل ، لأنها لم تكن ثورات شاملة . . حتى « الطوفان » الذى هو أشد الثورات تطرفاً فى جميع العصور ، ترك بعض الأحياء على فلك « نوح » ، أما هو فلا ترضيه سوى الثورة الشاملة .

وقد كان ولع « أبسن » الشديد بصورة بلوغ الحرية والصفاء المطلقين ، عن طريق تطهير الحياة القائمة تطهيراً تاماً ، هو الذى جعله يعلن ما يرى أنه دوره فى هذه الثورة : « بكل سرور ، سأنسف الفلك » .

« سأنسف الفلك » هذا هو الشعار الذى أطلقه « أبسن » ، والذى كان يردده كلما استبد به الشوق إلى الأعلى ، وثار به الغضب من الأعماق ، وكلما رأى بعين خياله ذلك الفردوس الموعود . . حيث التحرر صافياً والثورة شاملة . فكل الحركات فى نظر « أبسن » ، وإنما تفشل بسبب أهدافها الجماعية ، وهذه الأهداف الجماعية ليست الدولة وحدها ، وإنما المجتمع والكنيسة وحتى الأسرة ، هى كذلك أعداء الحرية . . إنها تعتدى على حريات الإنسان الطبيعية .

وهذا معناه عند « أبسن » أن حرية الذات الفردية ، لا بد وأن تسبق حرية المواطن الاجتماعية ، بمعنى أن الحرية ينبغى أن تتحقق قبل المطالبة بتحقيق الحريات ، وهذا ما عبر عنه « أبسن » بقوله : « إن إدراك الذات هو أسمى القيم ، فإذا تعارض هذا مع الصالح العام ، إذن فليذهب الصالح العام إلى الجحيم » .

على أن ترمد « أبسن » الشخصى سرعان ما تكبحه نزعة تقويمية مضادة ، تساعد على تنظيم هذا التمرد وإخفائه فى وقت واحد ، بحيث تسير مسرحياته فى اتجاه اجتماعى وسياسى ، فهو يتمرد من أجل الكل ، ويثور من أجل المجموع ، وخاصة عندما يهتم بتحطيم الأصنام ، وكشف أكاذيب التقاليد العصرية ، والسخرية من زيف المجتمع الحديث .

إن المادة الرئيسية عند « أبسن » هى التعبير عن الثورة ، وهذا التعبير قد نجده ظاهراً فى مسرحية ، متوارياً فى مسرحية أخرى ، ولكنه لا يغيب أبداً فى مسرحياته بحيث يشكل خيط السياق فى مسرحه كله ، وهو الخيط الذى ينتهى بنا إلى فنان ثائر ، لم يتمكن أبداً من أن يخمد تطلعه إلى كل ما هو سامٍ ورفيع .

فى مسرحية (براند) ، يبدو لنا « أبسن » وهو يستحسن فكرة أن يكون التأثير مخلصاً كل الإخلاص للدعواه ، وفى مسرحية (الأشباح) ، نراه يصور أهمية الآراء التقدمية ، ويتخذ

موقف المدافع عنها ، وفي مسرحية (روزميرز) يعرب عن أمله الساخن والحر في إمكان ارتقاء الجنس البشرى ، وفي مسرحية (بيت الدمية) تبدلوا لنا صورة الثورى الذى يهاجم الزواج القائم على الكذب ، وفي مسرحية (البطة البرية) يطالعا وجه «أبس» الذى يبرهن على أن الزيف فى الأسرة شرأى شر ، وضرر أى ضرر ، ثم هو يهلل فى مسرحية (بوركان) لذلك الدكتور الثائر ، الذى يكشف عن الجذور المزيفة للحياة الحديثة .

والواقع أن جميع مسرحيات «أبس» هى نتاج هذه الثورة ، الثورة نحو المثل الأعلى ، أو من أجل تحقيق المثل الأعلى ، وإن آخر كلمات قالها وهو يختصر عن الثورة والمثل الأعلى ، لجديرة بأن تكون شعار أعماله المسرحية كلها .

جواهر (الأبسية) :

وإذا نحن بعد هذا كله ، حاولنا أن نعرف جواهر (الأبسية) ، وأن نتعرف عليه ، كان لزاماً علينا أن نعود إلى تلك القصيدة التى نظمها «أبس» فى عام ١٨٧٧ ، والتى يقول فيها ، بعد أن يعرف الحياة بأنها معركة مع الجن ، معركة فى القلب والفكر : «إن قرض الشعر معناه ، أن يعرض الإنسان نفسه ليوم الحساب» .

وفى هذه العبارة اعتراف صريح بأن عملية الخلق نفسها ، هى فى نظر «أبس» شكل من أشكال امتحان الذات ، نابع من صراع باطنى مع الضمير ، وقد أكد هو ذلك فيما بعد ، فى عبارات مختلفة بعض الشيء ، فى أحد خطابات ، عندما قال : «إن كل شئ كتبه ، يمت بأوثق صلة ممكنة إلى ما عشت فيه ، حتى ولو لم يكن من تجربتي الشخصية أو الواقعية» . ثم يضيف فى فقرة أخرى قوله : «إن الفنان يجب أن يلتزم أقصى الحذر فى التفرقة بين ما يلاحظه الإنسان وما يجربه ، لأن ذلك الأخير هو الذى يمكنه أن يصبح موضوعاً للعمل الخلاق» . وهذا معناه أن التجربة الحية والخبرة الوجودية ، هى النبع الذى يستقى منه «أبس» موضوعاته وشخصياته ، إنه على النقيض من «سترنديج» ، يرفض تلك التجربة الشخصية أو الواقعية ، ذات الصلة الخارجية البعيدة عن أحداث حياته هو ، وكان يستلهم بدلاً منها تجربة حياته الباطنة ، والقوى التى كانت تصوغ تطوره الذهنى والعاطفى والروحي .

فعن طريق تحليل هذه الحياة الباطنة بالتعمق فى خبيثة نفسه ، وتعرض شخصيته هو لنقد وامتحان عسرين ، كان «أبس» يستمد جميع أبعاد شخصياته الثورية الكبرى . وأن أكثر

شخصيات «أبس» ، المصوغة ظاهرياً على منوال شخصيات معاصرة أو أنماط اجتماعية عامة ، هي في الحقيقة أقرب إلى فكرة «أبس» عن نفسه مما يبدو لنا لأول وهلة .
والواقع أن جميع مسرحيات «أبس» كما يقول الناقد الدرامي «روبرت بروتاين» هي نتاج هذا التآرجح بين الذاتي والموضوعي ، بين الأخلاق والجمالي ، بين التأثير والمتردد . هذا التآرجح هو الذي يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج ، تعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل ، بحيث تكون شخصيات «أبس» التي تعمل بالفكر والفعل ، ذات حياة فكرية خصبة ، إلى جانب وجودها الدرامي .

ومسرحية الأفكار هي على وجه العموم ، تعبير عن تمرد «أبس» الشخصي على حين أن مسرحية الفعل تضع ذلك التمرد في نوع من البعد الموضوعي ، ففي حين يستخدم «أبس» مسرحية الأفكار ، نراه يستخدم مسرحية الفعل ، وهو يستخدم كلا النوعين باعتبارهما تطورين متلازمين يزود كل منهما الآخر ، ويغنيه طوال المسرحية ، فهو يستمد طاقته واندفاعه وحاسته من الأولى ، في الوقت الذي يستمد فيه استقلاله وتعمقه ودسامته من الأخرى ، ففي مسرحية (بيت الدمية) مثلاً ، نرى تحول «نورا» المقتضب من (عالة) تكاد تكون طفولية ، وفي حاجة إلى الحماية ، إلى شخصية فصيحة تتكلم في حزم بلسان الدعوة إلى الحرية الفردية ، وقد يكون هذا التحول مناسباً في مسرحية الأفكار ، ولكنه أبعد ما يكون عن الإقناع في مسرحية الفعل ، ولكن «أبس» عندما يتقن هذه الطريقة ، تصبح واحدة من أهم الإضافات الأصلية التي أضافها إلى المسرح الحديث ، كما تسبغ على مسرحياته بعداً مزدوج المستوى ، لا يمكن أن يبلغه أي كاتب آخر في هذا المسرح .

ولعل هذا هو ما عبر عنه الكاتب الكبير برناردشو في كتابه «جوهرة الأبنسية» تعبيراً رائعاً قال فيه :

«لقد وضعنا «شكسبير» فوق خشبة المسرح ، ولكنه لم يضع مواقفنا . . . إن «أبس» يسد النقص الذي تركه «شكسبير» ، إنه يمنحنا ليس فقط ذاتنا ، ولكنه يعطينا أيضاً مواقفنا ، وإحدى نتائج هذا العمل ، هي أن مسرحياته تصبح بالنسبة لنا أكثر أهمية من مسرحيات «شكسبير» . أما النتيجة الثانية ، فهي أنها قادرة على إيلائنا في قسوة ، بالإضافة إلى إفعائنا بآمال مستشارة للهروب من الطغيان المثالي ، وذلك برؤى متشوقة إلى حياة أكثر عمقاً في المستقبل» .

أليس هذا هو ما قاله «أبسن» على لسان أبطاله ؟ ألم يقل على لسان أحدهم :
 «أن تتحقق الدات بشكل كامل
 «إنما هو الحق الإنساني الشرعي
 «ولن أفعل شيئاً أكثر من هذا .
 ألم يقل كذلك على لسان بطل آخر :
 «عندما تنتصر الإرادة في ذلك الصراع
 «عندئذ نحل أخيراً ساعة الحب
 «إنها تهبط كيامة بيضاء .
 «ممسكة بغصن الحياة الأخضر . .»

إن «أبسن» الذي كان متفانياً في الحق ، غالباً على حساب الجمال ، لم تكن تساوره أية
 أوهام عن خلود الحق ، فإن جميع الأمور الدهنية مهما تكن مقنعة تهبط بمرور الزمن ، إلى
 ما هو دون مستوى الإقناع . وهكذا يكون الجوهر الحقيقي (للأبسية) هو المقاومة الشاملة لكل
 ما هو مستقر ، وذلك لأن نزعتة التحررية إلى تحطيم الأصنام ، لا تمتد فمحسب إلى التقاليد
 السائدة في عصره ، بل حتى إلى تقاليده هو ، وإلى اقتناعاته هو !

عالم بغير عالمين :

إننا إذا تذكرنا حالة «أبسن» ، فربما تذكرنا حالة «أوليس» الثائر العظيم عند «دانتي» ،
 فقد كان هو أيضاً متدثراً بلهيب وعيه الخاص ، ولكنه برغم ذلك ، ظل مقيماً على خيلاء
 العقل ، وابتهاج العالم الخالي من السكان . . عالم بغير عالمين ، على حد تعبير «فرنسيس
 فيرجسون» .

أما شخصية (براند) فإننا نرى فيها شخصية «أبسن» ذاتها ، مصداقاً لقول «أبسن»
 نفسه : «إن (براند) هو أنا في أحسن أحوالي !» .

إن (براند) ملحمة ثلج وجليد ، تدور في حياة الشمال الجليدي ، ومع أنها كانت في
 الأصل قصيدة سردية ، فإن «أبسن» سرعان ما عدلها لتصبح مسرحية شعرية ذات خمسة
 فصول ، ومسرحية مستفيضة لا تصلح للمسرح ، ذلك لأن «أبسن» الذي اغتبط بمتعة التعبير

عن الذات ، كتب هذه المسرحية دون أن يضع في اعتباره ، لظروف المشاهدين ولا قيود المسرح .

لقد حرر «أبس» مخيلته مما كان فيها من أقيية النرويج المتجمدة ، فاكشف أخيراً كيف يجعل مسرحياته جزءاً لا يتجزأ من حياته الروحية . وهكذا وجدنا كاتبنا المسرحي مثل بطله المسرحي ، عاش حياته يشق طريقه إلى الأعلى ، نحو الحرية والصفاء ، ولكن عبر الجبال والأجراف ، وظل مثل بطله يصارع في الأعلى حتى وصل في النهاية إلى كنيسة الثلج «حيث الشلالات ، ومساقط الجليد ، ترتل للصلاة» . وكأنما «أبس» يقول على لسان بطله (براند) . . في ختام الرحلة . . رحلة الحياة والموت :

«حتى اليوم كنت أسعى لأكون لوحة
يخط الله عليها قوله .

«واليوم وقد انقشع الضباب .

«ستمضي حياتي خصبة . . دافئة .

«أستطيع أن أنتحب . .

«أستطيع أن أسجد . .

«أستطيع أن أصلي . . .»

وفي اللحظة الأخيرة ، عندما يتوجه (براند) إلى الله ، بهذا السؤال الملئ بالعذاب : «إذا لم يكن بالإرادة ، فكيف السبيل إلى إفتداء الإنسان ؟» فإنما تأتيه الإجابة مدوية من عنان السماء : «إنه رب الإحسان والرحمة والحب» . كذلك كان «أبس» يعبر عن إحساسه بالانطلاق في هذه الشهادة الأخيرة عن فته ، بعد حياة حافلة بالجهاد فوق جبل الطموح الذي لا تسير فوقه إلا الآلهة ! .

لقد انقضت ثلاثون عاماً على الصيحة التنبؤية التي أطلقها «براند» : «لا بد أن يكافح الإنسان إلى أن يموت» . وقد قضى «أبس» هذه السنوات الثلاثين جميعاً في كفاح بطولي مع الجن في قلبه وفكره ، متمرداً على كل القوى البشرية والطبيعية التي تقيد الحرية الفردية ، وهو الكفاح الذي جعله يزرع أوروبا ، بحثاً عن وطن ، متقيماً بروحه من العالم الحديث . وفي النهاية ، وجد أنه لا سلام هناك إلا مع الموت . وجد وطنه في المنفى الروحي ، في مسرحيته

(عندما تُبعث نحن الموتي) حيث تصدق الرؤيا وتحقق النبوءة .

* * *

هذا هو الكاتب المسرحي العظيم . . « هنريك أبسن » ، العظيم في حياته ، والعظيم فيما بعد هذه الحياة ، والعظيم بعد حياته ومماته . . في ذكراه . . وعندما تُبعث نحن الموتي . . لن نجد « أبسن » إلا وهو أكثر حياة من الأحياء ! .

الصرخة الخامسة

« برتراند رسل »

لا فكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر ..

« إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن واحد ، يضم جموعهم بلا تفرقة ، ويتسع لهم بلا حدود ، كان هذا الوطن هو .. الحرية .. »
« برتراند رسل »

احتفلت الإنسانية الواعية ، بذكرى وفاة الفيلسوف البريطاني والإنساني العظيم « برتراند رسل » ، الذى ارتبط اسمه أكثر من أى مفكر آخر بهذا العصر ، والذى جاوز التسعين عاماً ، قضى منها ثمانين عاماً يفكر فى مصير الإنسان ، وفى مستقبل الجنس البشرى ، وكيف يمكن للمستقبل أن يكون أسعد من الماضى ، إذا نحن أردنا ذلك وحاولناه .
وإن أغرب ما كتبه « برتراند رسل » طوال هذه المساحة العريضة من عمره ، هو رثاؤه لنفسه ، ذلك الرثاء الذى قدمه قبل وفاته للصحف ، مُوصياً بنشره بعد أن يفارق الحياة ، وهو الرثاء الذى جاء فيه :

(يموت « إيرل رسل » الثالث .. أو « برتراند رسل » كما كان يؤثر أن يسمى نفسه ، فى سن التسعين .. وبذلك تكون قد انقطعت حلقة تربط حاضرتنا بالماضى البعيد ، حقيقة أن الكثير مما كان يُعرف فى الماضى باسم (العالم المتمدين) قد صار أطلالاً .. ولكن ما من مفكر صائب الرأى يستطيع أن يعترف بأن الذين ماتوا دفاعاً عن الحق فى الكفاح الهائل قد ماتوا عبثاً ..) .
أجل ، لقد انقطعت بموت « برتراند رسل » حلقة كانت تربط حاضرتنا بالماضى البعيد ، لقد كان بالفعل آخر من رحل من جيل مضى ، جيل البناة العظام .. الذين وضعوا حجر

الأساس في إقامة صرح الإنسانية .. والذين أعادوا للإنسان إنسانيته ، بل الذين أعادوا إنسانية الإنسان ، فهو آخر رسل الوعي الإنساني ، الذين آمنوا بالعقل ، ودعوا إلى الاحتكام إليه في كل أمور الحياة .

وكان « برتراند رسل » استمراراً رائعاً لهؤلاء الرسل : « سقراط ، وأفلاطون ، وأرسطو » في العصر القديم ، « ديكارت ، وبيكون ، وليبنز » في عصر النهضة ، « هيوم ، وكانط ، وهيغل » في العصر الحديث ، « برجسون ، وياسبرز ، وجون ديوى » في العصر الحاضر ، وكان كما قال عنه « مورتون هويت » : (من أنصب مفكرى عصرنا نتاجاً وألمعهم عبقرية ، فهو المنطقى الرياضى ، وهو الفيلسوف .. وهو الصحفي ، وهو الداعية إلى الحرية ، وفي ذلك يذكرنا في بعض جوانبه بمن اتخذ منه في أول حياته مثلاً أعلى وهو « جون ستوارت مل » ، كما يذكرنا في بعض جوانبه الأخرى « بفولتير » ، وذلك لما يتحلى به من لودعية واتساع أفق ، ومحو لأوثان الفكر القديم ..) .

عقيدة مفكر بلا عقيدة :

على أن « برتراند رسل » في هذا كله ، لم يكن رجل عقيدة أو صاحب إيمان ، ولكنه كان مفكراً حراً يدين بالعقل ، ويؤمن بالإنسان ، ولم يقتصر على الدعوة إلى اصطناع منهج الشك في الكثير من مسائل الأخلاق والدين ، بل هو قد نادى أيضاً بضرورة اتخاذ مسلك عقلاني في مجالات الرأى والسياسة ، ولعل هذا هو ما جعله يقول : « إنه إذا كان « وليم جيمس » قد نادى بمبدأ (إرادة الاعتقاد) ، فإننى من جانبي لا أملك سوى المناداة بمبدأ (إرادة الشك) »

ومن هنا كان « برتراند رسل » خصماً لدوداً لسائر النزعات (الدوجماتيقية) ، وعدواً عنيداً لكافة الخرافات الغيبية ، ومهاجماً لا يهدأ لشقى الاتجاهات « الميتافيزيقية » وطالما كان يصرخ بأعلى صوته : (إن خلاص العالم مرهون بالإيمان والشجاعة ، الإيمان بالعقل ، والشجاعة في إعلان ما يظهره العقل على أنه الحق ..) .

وإن « رسل » ليعترف بأن صورة العالم التي يقدمها لنا العلم الحديث ، هي صورة لعالم موضوعي يخلو تماماً من كل غائية ، ولا يكاد ينطوى على أى معنى ، ولكنه يرى أنه لا بد لنا مع ذلك من أن نحاول العثور على مكان لمثلنا العليا الإنسانية في صميم هذا العالم اللا إنسانى .

إنه لم يعد في وسع أية فلسفة أن تنكر بعض الحقائق الأساسية التي جاء بها العلم ، كما أنه ليس في وسع أية حساسة أو بطولية ، بل ليس في وسع أية أفكار عتيقة أو أية مشاعر قوية ، أن تبقى الحياة الفردية فيما وراء القبر ، وأن تجنب الذات الإنسانية خطر الموت ، ولهذا يرى « برتراند رسل » أنه لا سبيل لنا إلى تشييد محراب الروح البشرية ، إلا على دعائم من تلك الحقائق اليقينية التي لا مجال لإنكارها أو التشكيك فيها ، ومن ثم فهو يقرر أنه لا قيام لأمل فلسفي إلا على دعامة من ذلك اليأس العلمي .

والسؤال الذي لا بد لنا من إثارته هنا ، هو كما يقول « برتراند رسل » : (كيف يتسنى لخلقة لا حول له ولا قوة ، كالإنسان ، في مثل هذا العالم الغريب سبيل تحقيق آمالها ؟) . والإجابة التي يتقدم بها « برتراند رسل » ، هي أن (الموت) على الرغم من أنه قد بقي العلامة الوحيدة التي تشير إلى العصلة الوثيقة القائمة بين الطبيعة وابنها الإنسان ، فقد استطاع ذلك الموجود البشري عن طريق الحرية ، أن يجعل من نفسه ، قوة إبداعية تفحص وتنقد ، تعرف وتختار ، تخلق وتبدع ، وبذلك أصبح الإنسان في نطاق ذلك العالم الذي يأويه حيناً قصيراً من الزمن ، موجوداً فريداً يتسم بالحرية ، ويتميز عن سائر الكائنات الطبيعية ، بهبة البصيرة ، والقدرة على المعرفة ، وملكة الحكم على تصرفات أمة غير المفكرة .. ألا وهي الطبيعة ..

لا إنسان بلا فكر :

ولقد قال « برتراند رسل » عن هذا كله ، ما قاله في مطلع شبابه ، وما التزم به طوال حياته ، وما اتخذته نبراساً هادياً له في فكره وسلوكه ، اسمعه يقول : « قطعت على نفسي عهداً أن أجعل العقل رائدى في كل الأمور ، وألا ألقى بالا للميول التي ورثتها في جانب منها عن أجدادى ، والتي اكتسبتها تدريجاً بفعل الانتخاب الطبيعي ، والتي ترجع في جانب آخر منها إلى ما تلقيته من تربية ، فما أكثر ما أشهده من عبث ، لو أننا احتكنا إلى هذه الميول في مسائل الصواب والخطأ ، فالجانب الذى ورثته من تلك الميول إنما هو بمثابة المبادئ التي تهدي في طريق المحافظة على النوع ، أو قل المحافظة على ذلك الجزء الذى أتمنى إليه من النوع ، وأما الجانب الذى يرجع إلى التربية ، فهو يجعل الصواب والخطأ مرهونين بما قد رُبيت عليه ، ومن الجانبين معاً يتكون لدى الفرد ما يسمى بالضمير . ومع ذلك تراهم يوهمون بأن هذا

الضمير ، هو هبة من الله ، نعم إنهم مع ذلك يقولون لنا إن الواجب يقتضى من الإنسان أن يتبع « ضميره » ، وعندى أن ذلك ضرب من الجنون ، أما أنا فسأحاول أن أذهب مع العقل إلى أقصى مداه ، وسيكون مثلى الأعلى هو ما يؤدي آخر الأمر إلى أكبر قدر من السعادة ، لأكبر عدد من البشر .

والرائع حقاً أن هذه الكلمات التى كتبها « برقى » فى مطلع شبابه وقبل أن يصبح « برتراند » ، وبالتحديد فى ٢٩ من إبريل عام ١٨٨٨ أى حين كان عمره ستة عشر عاماً ، هى نفسها ميثاق العمل الفكرى الذى التزم به الفيلسوف « رسل » طوال حياته ، التى تجاوزت التسعين عاماً ، والتى كان على امتدادها مثالا نادراً للفيلسوف الإنسانى النزعة ، الحر الفكر ، الذى يفتح عقله وقلبه لأمل الإنسان وحرية ، بغير خوف ودونما تردد ، فيحارب الحرب حقى ولو كان مسقط رأسه هو سوق تجارتها ، وموقد نيرانها .

ومن هنا رأينا يتخذ طوال مسيرته الحياتية ، وعلى امتداد كتبه وكتاباته وخطبه ومحاضراته ، موقفاً ثورياً ملتزماً ، يتميز به عن سائر فلاسفة العالم ومفكره ، والاستثناء الكبير هنا هو « جان بول سارتر » ، فعلى الرغم من تجاوز « برتراند رسل » سن التسعين ، رأينا يلتقى مع مشكلات هذا العصر لقاءً شجاعاً ومثيراً فى وقت واحد ، ورأينا يتخذ من قضايا الواقع المعاصر مواقف عملية قائدة ، مواقف هى أبعد ما تكون عن الفكر النظرى الخالص ، أو التأمل الفلسفى البحت .

ولافكر بلا إنسان :

وتتمثل قمة أعمال « برتراند رسل » من أجل السلام فى تلك المؤسسة العالمية التى أنشأها فى عام ١٩٦٣ وأطلق عليها اسمه ، لتتولى الدعوة الجادة فى مختلف أرجاء العالم ، للعمل من أجل حياة أفضل وأكثر أمناً لمجموعة الشعوب البشرية ، على أن يكون نشر مبادئ هذه المؤسسة السلمية من موارد « رسل » الخاصة ، ومن الاشتراك السنوى الذى تحصل عليه من كل عضو ينضم إليها ، ويؤمن برسالتها .. الحياة من أجل السلام .

ولقد أنشأ « برتراند رسل » هذه المؤسسة ، ليعلم من خلالها رأيه ضد الحروب الاستعمارية ، ولتقديم المعونة لرفع المظالم عن الجماعات والأفراد ، ولتعريف الرأى العام الغربى بالبلاد النامية ودول العالم الثالث ، حتى لا ينساق الغرب وراء كل الدعايات الاستعمارية

والعنصرية المغرضة ، وبذلك ينعزل عن كفاح العالم الثالث ضد الإمبريالية ، ويكفى هذه المؤسسة أن انبثقت عنها تلك المحكمة الدولية التي حاكمت مجرمي الحرب في فيتنام .. نعم ، لقد عاش « برتراند رسل » تأثيراً ومات تأثيراً وكرمه الإنسانية الواعية في حياته وبعد مماته باعتباره نموذجاً ومثلاً أعلى للثورة ، وكانت الثورة على السلطة بكل أنواعها هي معركة « برتراند رسل » الكبرى ، وكفاحه الأعظم الذى خاضه على مدى ثلاثة أرباع قرن من الزمان ..

ثار على سلطة الأسرة بما تنطوى عليه من تربية تقليدية متزمتة ، وثار على سلطة التقاليد الجامدة بما تحويه من قيود على وسائل التعليم ، وثار على سلطة السياسة العدوانية التي لا تجد لها متنفساً إلا في الحرب ، وثار على سلطة الأخلاق المتحجرة التي لا تعلم الإنسان سوى النفاق ، وثار على سلطة الخرافة التي تكبل العقل وتعوق حريته عن الانطلاق ، وثار على سلطة المال التي تستبيح لنفسها حق ارتكاب أبشع الجرائم بإشعال أفطع الحروب .

ثار « برتراند رسل » على كل هذه السلطات ثورات لا تبدأ ، ولا تكاد تنتهى الواحدة منها حتى تبدأ الأخرى ، وهو في كل ثوراته حريص على أن يعلم الناس كيف يتخذون من عقولهم حكماً نهائياً في كل ما يواجهونه من مشكلات ،

وليس جانب المعرفة لدى الإنسان هو وحده أساس تفوقه على الكائنات الأخرى ، فليس بكفى أن يعكس الكون في ذهنه بمعرفته إياه ، بل ينبغي أن يعكسه بنوع من الانفعال العاطفي ، وبفرحته لاكتشاف الحقيقة . ومع ذلك فالإنسان الكامل لا يكتفى بالمعرفة والشعور ، بل لابد له أيضاً من أن يملك إرادة التغيير ، وأن يكون له سلطان وعلى ذلك فنحن عندما ننشد الكمال في الإنسان المعاصر ، أوفى إنسان هذا العصر ، إنما نعنى لديه ثلاثة أمور .. المعرفة والشعور والسلطان ، أو بالأحرى العقل والحرية والإرادة .

فيلسوف هذا العصر :

وهكذا ارتبط اسم « برتراند رسل » بالقرن العشرين أكثر مما ارتبط به أى اسم آخر ، لا لأن حياته العقلية والعملية امتدت بامتداد هذا القرن ، ولكن لأنه كان بحق المفكر الحر الذى تجسدت فيه كل أزمات القرن العشرين . فإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات السياسية والحروب العالمية ويبحث الإنسان اليائس عن السلام ، فقد انعكس هذا كله على

اهتمامات «رسل» ، وإذا كان - هذا القرن هو عصر الأزمات الأخلاقية وتمرد الشباب على التقاليد الجامدة ، والسعى إلى بلوغ قيم أخرى جديدة تحقق سعادة الإنسان ، فقد انعكس هذا أيضاً على كتابات «رسل» ، وإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات العقلية ، وتحطيم الأوثان الدينية ، والبحث عن يقين جديد يقنع العقل البشري ، فقد انعكس هذا بدوره على تفكير «رسل» . وإذا كان هذا القرن هو عصر الانتصارات العلمية الهائلة بما فيها من غزو للفضاء الخارجي ، وتفجير للقنبلة الذرية ، وتطبيق للثورة التكنولوجية ، حتى لم يعد العلم يترك مجالاً في السماء أوفى الأرض دون أن يدل فيه برأى ، فقد انعكس هذا كذلك على نشاط «رسل» .

وحين تبلورت هذه الأزمات جميعاً في أزمة حاسمة هي أزمة الحرب والسلام ، وانصهرت في مشكلة واحدة هي مشكلة الموت أو الحياة ، انبرى «برتراند رسل» يحارب الحرب ويدعو إلى السلام ، ويهيب بأعداء الموت .. أنصهار الحياة ، أن يهبوا لإنقاذ مصير الإنسان ، ويندودوا عن مستقبل الجنس البشري .

في هذا كله ، وفي كثير غيره كان «برتراند رسل» تجسيداً حياً لروح القرن العشرين ، بكل ما انطوى عليه هذا القرن من سلبات وإيجابيات ، فقد عاش عصره متأملاً ومؤثراً ، فاعلاً ومنفعلاً ، مفتوح العقل والقلب والعينين ، عميق الوعي بكل ما يدور حوله من أحداث ، قوى الإيمان بضرورة اتخاذ مواقف إيجابية يلازم قضايا العصر ومشكلاته ، مواقف يتمثل فيها العقل الإنساني في أسمی آياته ، والوعي البشري في أعلى درجاته ، من أجل أهداف عليا سامية هي حرية الفكر ، وسلام البشر ، وسعادة الإنسان ، لهذا كان طبيعياً ، حينما حصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٠ أن ذكر في التقرير الذي شفع بهذه الجائزة ، أن المفكر الإنجليزي الكبير ، قد استحق هذا الشرف : «تقديرًا لإنتاجه العظيم ذي الجوانب المتعددة ، واعترافاً بما اضطلع به دائماً من دفاع عن الإنسانية ، وذود عن حرية الفكر ..» .

تراجيديا الإنسان المعاصر :

والحق أن شهرة «برتراند رسل» لم تتوقف عند الرياضة والمنطق والتحليل الفلسفي ، بل هي قد امتدت كذلك إلى السياسة والأخلاق والتربية والدين ، وهو ما عبر عنه تعبيراً ساخراً قال فيه : «لقد أخذ ذكائي ، من حيث هو كذلك ، يتناقص وينحل منذ سن العشرين ،

بشكل مستمر غير منقطع ، فحينما كنت شاباً كان وَلَعِي شديداً بالرياضيات ، ولم تلبث الرياضيات أن صارت عسيرة كل العسر بالنسبة لى ، فلم أجد بداً من التحول إلى الفلسفة ، ولما أصبحت الفلسفة أصعب من أن أتحمّل الخوض في غمارها ، تحولت إلى السياسة ، ومنذ ذلك الحين شرعت أكرس نفسى لكتابة الروايات البوليسية .. » .

ومهما يكن من سخرية الثبرة التى عدد بها « برتراندرسل » اهتماماته الذهنية ، فإذا كان ثمة اتجاه عام قد صبغ بصبغته كل هذا النشاط الذهنى ، فليس هذا الاتجاه سوى تلك التزعة العقلية التى ترفض شتى الأفكار الغيبية ، وتستبعد كافة الأوهام الميتافيزيقية ، وتقيم ثنائية واضحة بين (عالم الطبيعة) الذى يكون الإنسان جزءاً لا يتجزأ منه ، ويخضع فى نطاقه لنفس القوانين التى تتحكم فى الذرات والنجوم ، و(عالم القيم) الذى يسيطر عليه البشر ، ويمثلون فى نطاقه ملوكاً ذوى سلطان ، يحكمون يهدى من الوعى والبصيرة .

وهذا ما عبر عنه « برتراندرسل » تعبيراً رائعاً قال فيه : « إن من واجب الفلسفة أن تكشف لنا عن غايات الحياة ، وأن تميز لنا من بين مقومات الحياة ماله قيمة فى ذاته ، ومهما تبلغ القيود التى تقيد حرياتنا فى هذا العالم ، الذى ينخرط فى شبكة من العلل والمعلولات ، فإن ثمة عالماً آخر هو عالم القيم ، ننتقل فيه أحراراً كما شئنا ، بحيث أن ما نعدده خيراً يظل كذلك ، لا يملئ سلطان خارجي علينا شيئاً ، بل يكون الحكم لوعينا وحده دون سواه » .

ويستطره فيلسوف هذا العصر ، بل شيخ فلاسفته المعاصرين ، متحدثاً عن الفلسفة ، وعن دورها فى تراجيديا الإنسان المعاصر ، فيقول : « حقاً إن الفلسفة قد تكون عاجزة بمفردها عن أن تحدد لنا غايات الحياة ، ولكن فى استطاعتها على الأقل أن تحررنا من طغيان التعصب الناشئ عن ضيق الأفق ، ولو أعانتنا الفلسفة على الشعور بقيم الحب والجمال ، والمعرفة والنشوة بالحياة ، لكفاهها ذلك هادياً للناس ، يضيء لهم الطريق فى عالم يكتنفه الظلام .. » . تلك هى عقيدة « برتراندرسل » عقيدة تؤمن بالعقل ، وترى فيه السبيل إلى تحرير الإنسان من ضيق التعصب ووهم الخرافة ، وذلك هو إيمان « برتراندرسل » ، إيمان يمجّد الإنسان ، ويرى فيه قمة الحياة وقيمتها فى وقت واحد .

غير أننا إذا كنا حتى الآن ، قد تعرفنا على فكر هذا الإنسان ، ألا يجرى بنا أن نتعرف على إنسان هذا الفكر .. أعنى على « برتراندرسل » .. ذلك الإنسان الذى صدر عنه هذا الفكر الرائع ، وذلك المفكر العظيم .

الواقع أن «برتراند رسل» بعد أن ترجم حياته الفلسفية في كتاب (فلسفى وكيف تطورت) ، وبعد أن ترجم حياته العقلية في كتاب (برتراند رسل يحاور نفسه) ، وبعد أن ترجم لبعض معاصريه من الفلاسفة والكتاب والأدباء وذلك في كتاب (صور من الذاكرة) كان من الطبيعى بالنسبة لهذا العقل الكبير ، أن يترجم لسيرته الذاتية في كتاب يروى فيه عن نفسه .. عن مهبط طفولته ومدرج صباه ، عن تضاريس شبابه وتجايد شيخوخته ، عن نفسه وعن العالم من حوله ، وكان ذلك في كتاب صدر بعنوان : (سرى الذاتية) !

وإذا كان «رسل» في كتابه «فلسفى وكيف تطورت» قد قدم لنا وثيقة فريدة في تاريخ الفلسفة ، تسجل تاريخاً لفيلسوف كتبه بنفسه عن نفسه ، وتروى قصة تطوره الفلسفى على مدى حياته العلمية الطويلة ... كيف تطور في فلسفته من طرف إلى طرف ، فبدأ مثاليًا متأثرًا بالفلسفة (الهيكلية) ، وانتهى واقعياً صارماً حتى عرفت فلسفته باسم (الواقعية الذرية) . وكان هذا كله بفضل منهجه الفلسفى في التحليل ، ذلك المنهج الذى يرد المدركات العامة إلى عناصرها الأولية ، إذ يتناول المدركات المتداولة في شتى نواحي الفكر ، التى يستخدمها الناس على شىء من الغموض ، وازدواج المعنى ، فيشرحها تشرحاً يخرج مضامينها الخفية إلى العلن الصريح ، حتى تراها الأعين في وضوح النهار . وذلك ما فعله في فلسفته كلها مستخدماً ما يعرف (بنصل أوكام) ، إذ بدأ بافتراض وجود كائنات كثيرة ، لا بد منها لتفسير العالم مثل : المادة ، والعقل ، والمعانى الكلية ، والعلاقات القائمة بين الأشياء ، ثم راح في مراحل حياته المتعاقبة يحذف هذه الموجودات المفترضة واحداً بعد الآخر كلما وجد أن موجوداً منها هو بعينه الموجود الآخر ، ولكن في صورة جديدة ، حتى انتهى آخر الأمر إلى الاكتفاء بوجود واحد يفسر به شتى ظواهر العالم مادية كانت أو عقلية ، هذا الموجود الواحد هو ما يسميه (بالحوادث) ، فن الأحداث تتألف المادة إذا رتب على صورة ما ، ويتألف العقل إذا رتب على صورة أخرى ، وهو ما يسمى الآن بمذهب (الواحدية المحايدة) .

وإذا كان في كتابه (برتراند رسل يحاور نفسه) قد قدم لنا وصيته الفكرية ، تلك الوصية التى لم ينحس بها أقرانه من الفلاسفة ، وإنما توجه بها إلى الجنس البشرى بأسره ، فرأيتاه يشارك مشاركة رياضية عنيدة في الحياة الفعلية ، ويتخذ مواقف عملية قائمة من قضايا الواقع المعاصر ، فيتحدث عن الفلسفة والدين ، عن الحرب والسلام ، عن الشيوعية والرأسمالية ، عن الفرد والسلطة ، عن القنبلة الذرية ومستقبل الإنسانية ، فهو يخلص من هذا كله إلى أن

يتمثل مجتمع الغد ، مؤلفاً من أفراد أحرار أقوياء لم يعرفوا الظلم ممارسة ولا خضوعاً ، مجتمع تسود فيه مصلحة الكل ، وتوجه فيه الجهود نحو العمل الذي ينبع من الذكاء البشرى ، ويصب في نهر الحياة الإنسانية الذي لا يتوقف عن الجريان . وعند الفيلسوف أنه قد انقضى الزمن الذي كان ممكناً فيه أن تتمتع الأقلية على حساب الأكثرية ، وأصبح لازماً على الفرد أن يعترف بسعادة الآخرين ، إذا أراد لنفسه أن يكون سعيداً . ومن هنا كان من واجب التربية إفهام النشء أن الإنسان واحد ، وأن العالم واحد ، وأن التعاون والتحاب خير من التنافس والكراهية ، وكان من الطبيعي بالنسبة « لبرتراند رسل » أن يختتم وصيته الفكرية بالدفاع عن الحرية : « إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن واحد ، يضم جموعهم بلا تفرقة ، ويتسع لهم بلا حدود ، كان هذا الوطن هو .. الحرية » .

وإذا كان بعد هذا وذاك قد قدم لنا في كتابه (صور من الذاكرة) صوراً لا سيراً لبعض من عرفهم من الفلاسفة والكتاب والأدباء من أمثال « جورج برناردشو ، هـ. ج. ويلز ، جوزيف كونراد ، جورج سانتيانا ، الفريد نورث هويتهد ، سلاتي وبياتريس وب ، د. هـ. لورانس ، فضلاً عن جون ستوارت مل » ، وبعض من عاصرهم في جامعة (كامبردج) ، ثم عاد فقدم لنا صورة عن حياته هو بعنوان (خلاصة حياتي) رسم فيها خطوط الطول والعرض فقط في هذه الحياة ، دون أن يذكر شيئاً من التفاصيل ودون أن يثبت شيئاً من الظلال ، وهي صورة فكر لا سيرة حياة ، إن دلت على شيء فإنما تدل على إيمان صاحبها بأن الإنسانية مهما تعثرت في خطاها ستنهض من عثارها ، وأن عادة التسامح التي يبدو أنها ضاعت وتلاشت ستعود ، وأن حكم القوة الغاشمة لن يبقى إلى الأبد . وإن أحسن جانب من تاريخ الإنسان هو الذي سيطلع به مستقبه ، وليس الذي طواه ماضيه » .

أقول إنه إذا كان « برتراند رسل » قد قدم لنا وثيقته الفلسفية الفريدة ، ثم عاد وقدم لنا وصيته الفكرية الرائعة ، وقدم لنا بعد ذلك صورة من الذاكرة لحياته الطويلة والعريضة معاً ، فيها هو يختتم هذا كله بسيرة وافية لحياته ، فيها أدق الملامح وأدل القسمات .. فيها ترجمة لا لحياته فحسب ، ولا لحياة الناس من حوله وكفى ، ولكنها أيضاً ترجمة لحياة عصره بأكمله .. عصر ليس هو عصر الحروب الغاشمة ، ولا عصر الأسلحة الذرية ، ولا عصر القيم الخاوية ، ولا عصر الإنسان المقهور الموجه ، ولا عصر الفرد الذي علاه الصدا .. وإنما هو

عصر الإنسان الفرد فيه لا الإنسان الكل ولا الإنسان النموذج ولا الإنسان الآلة ، هو سيد عصره ، إنه عصر مضى .. وكان «برتراندرسل» آخر من رحل من ذلك العصر .. ولكن .. ما الذى يرويه «رسل» فى سيرته الذاتية ؟ .

من «برقى إلى برتراند» :

عندما كان «برقى رسل» فى الثانية من عمره ، زار الشاعر الإنجليزى الشهير «روبرت براوننج» الذى كان صديقاً للعائلة ، زار (بميرك لودج) حيث يقيم أفراد الأسرة ، وكان «روبرت براوننج» صديقاً مهزأراً ، زلق اللسان ، يتكلم (بدون توقف) حتى أن السيد «برقى» ، الذى نفذ صبره صاح بصوت غاضب : «كم أتمنى أن يكف هذا الرجل عن الكلام» ، وبالفعل - توقف «براوننج» عن الكلام ، ومنذ ذلك الحين «وبرقى» هو صديق «براوننج» الأثير .

وما أن لاحظ «برقى» ذات مرة أن «البطلينوس» وهو من الصدفيات يلتصق بالصخور إذا ما حاول أحد أن يجذبه ، سأل عمته «أجاثا» : «هل يفكر «البطلينوس» ياعمى ؟ ولما اعترفت له بأنها لاتعرف إن كان يفكر أولاً ، رد عليها بلهجة توبيخ : «كان ينبغى أن تعرفى» . وإن «برقى» بعد مضى تسعين عاماً ليذكر من بين أيامه فى روضة الأطفال «أغلب الدروس التى تلقاها هناك على وجهه على وجه التفصيل» أما أكثر ما أثاره فى تلك الأيام ، وعلى نحو ما تسعفه الذاكرة فهو اكتشافه أن اللون الأصفر إذا ما امتزج باللون الأزرق نتج عنها لون أخضر .

وفى السابعة من عمره تعلم «برقى» أن المعرفة شىء له حدود ، وأن النبلاء من الإنجليز لا ينبغى لهم أن يعرفوا كل شىء ، وعندما أخبر برقى جدته لأمه «ليدى ستانلى أوف ألدرلى» بأن طوله قد ازداد $2\frac{1}{4}$ بوصة فى مدى سبعة شهور ، وأن طوله بناء على ذلك سيزداد $\frac{3}{4}$ ، بوصة فى السنة ردت عليه بقسوة بالغة : «إن من قبيل التظاهر وادعاء العلم أن يتكلم الإنسان عن أية كسور فيما عدا الأنصاف والأرباع» .

ولكن ذلك كله كان بالنسبة «لبرتراندرسل» بمثابة المقدمة التى سبقت اللحظة الحاسمة فى حياته ، عندما بدأ تحت إشراف أخيه فى دراسة «أقليدس» ، وكان ذلك فى الحادية عشرة من

عمره ، وكان ذلك أيضاً كما كتب يقول : « أحد الأحداث الكبرى في حياتي ، كان شيئاً يدعو إلى الحيرة تماماً مثل الحب الأول » .

وقبل أن نمضي مع « برتراندرسل » في رحلته الطويلة إلى (كامبردج) عبر دراسة «أقليدس» ، يجدر بنا أن نستكمل ملامح المرحلة الأولى من مراحل سيرته الذاتية ، وهي المرحلة التي قضاها في « بمبروك لودج » حيث كان يقطن جده وجدته ، اللذان آل إليهما « برقي » نفسه بعد أن توفيت أمه وبعد أن توفى أبوه ، أما بمبروك لودج هذا فهو منزل يتوسط حديقة ريتشموند الشهيرة ، ويبعد حوالي عشرة أميال عن مركز لندن ، وقد كان هدبة من الملكة « فيكتوريا » ، أهدته إلى جد « برقي » وجدته طلما كانا على قيد الحياة ، وفي هذا البيت انعقد مجلس الوزراء مراراً ، كما زاره كثير من المشاهير ... ويذكر « رسل » أن (شاه العجم) زاره فيمن زاره ، فاعتذر له جدي عن صغره ، فأجابه الشاه في أدب بالغ : « نعم إنه منزل صغير ، ولكنه يضم رجلاً كبيراً » .

ويذكر « رسل » أيضاً أنه قابل الملكة « فيكتوريا » في هذا البيت وكان في الثانية من عمره ، كما تناول طعام العشاء مع « جلادستون » رئيس الوزراء ، واستطاع أن يقاوم النظرة المهينة التي تندلع من عيني الرجل العظيم .. وعندما سأله بعد تناول الطعام : « لا شك أن الهبة التي خلعوها على هبة كبيرة ، ولكن لماذا عبروا عن هذه الهبة بكوب من النبيذ الأحمر ؟ » . ولما لم يجد « رسل » إجابة على هذا السؤال الذي لا يمكن الإجابة عليه ، استجمع كل ما يحتاج إليه من ثقة ليقرر أن حسابات « نيوتن » ماهي إلا (نسيج من المغالطات) .

وهكذا نجد أن « برقي » عندما وُلد ، كان على موعد مع أشياء عظيمة ، عظيمة إلى حد كبير ، كان جده لأبيه اللورد « جون رسل » قد أصبح رئيساً للوزراء ، وكانت أمه تنحدر من أسرة « ستانلي » إحدى الأسر العريقة ذات الثراء الكبير ، والتي لعبت أكثر من دور في حكم إنجلترا . بل إن جدته لأمه « الليدى رسل » كانت إحدى وصيفات الملكة « فيكتوريا » وكانت سيدة اسكتلندية متدينة تؤمن بتعاليم المسيحية كل الإيمان . أما أبوه « اللورد أمبرلي » فقد كان مفكراً حراً ، أراد « لبرقي » أن ينشأ حر الفكر كما أراد ذلك لأخيه فأقام عليها وصيين عُرفا بحرية التفكير . وعلى الرغم من قلة ما عرف برقي عن أبيه ، فقد كان معجباً به أشد الإعجاب ، وكم كانت دهشته حين رأى نفسه يجتاز المراحل بعينها التي اجتازها أبوه في تطور عقله وشعوره ،

فهو يقول عنه : « لقد ولد أبى عندما كانت الثورة الفرنسية قد بلغت قمتها .. وذلك فى الشهر الذى سبق مذابح سبتمبر فى باريس ، وتعلم فى شبابه احتقار رئيس الوزراء ، وكان أول اقتحامه للأدب حين كان « ولم بت » رئيساً للوزارة البريطانية ، فقد أهدى أبى إليه كتاباً يضم إهداء ساخراً يقول فيه : « أطال الله عمرك بالقدر الذى يمكنك من أن تمنح معاشاً لخدامك المطيع » .

المهم أن هذه الوصية لم يقدر لها أن تنفذ ، فقد ماتت أم « برقى » وهو فى الثانية من عمره ، وكان فى الثالثة حين مات أبوه ، فانتقل بعد موتها إلى بيت جده الذى سعى لدى المحكمة المختصة أن تغض النظر عن هذه الوصية ، فكان من نصيب « برقى » أن ينشأ على العقيدة المسيحية ، وكان ذلك فى عام ١٨٧٦ . ولكن الجدل لم يشمل « برقى » بثقافته بمقدرا ما شمله برعايته ، فقد كان حينئذ فى الثالثة بعد الثمانين من عمره ، وكان أشد ضعفاً من أن يكون له فى تكوين « برقى » أثر مباشر ، وهو يقول عنه : « واذا قدمات والدائى ، فقد كفلى جدى فى بيته فى الستين الأخيرتين من عمره ، وكانت قواه الجسمية حتى فى بداية هذه الكفالة ضعيفة إلى حد كبير ، وإنى لأذكره يتمشى خارج البيت على كرسى ذى عجل ، كما أذكره جالساً يقرأ فى حجرة الجلوس ، ولا يصح بطبيعة الحال أن يعتمد على ذاكرتى كل الاعتماد ، لكننى أذكر أنه كان دائماً يقرأ المضابط البرلمانية التى كانت مجلداتها تغطى جدران الردهة الكبرى ، وكان فى هذا الوقت الذى أستعيده الآن ، يفكر فى عمل متعلق بالحرب (الروسية التركية) سنة ١٨٧٦ ، ولكن حال دون ذلك سوء صحته » .

وهكذا مات جده فى عام ١٨٧٨ فتولته بالتعليم جدته التى كانت أقوى أثراً فى تعليمه من أى شخص آخر ، وكان لها ظل قائم فى البيت أثبتته « رسل » فى ترجمته الذاتية ، فالجو العام فى البيت كان جواً « بيوريتانيا » صارماً ، الصلاة العائلية تعقد كل يوم فى الساعة الثامنة صباحاً ، والطعام لا يقدم إلا بسيطاً تماماً مثل الطعام (الإسبرطى) ، أما الكحول والتبغ فكان ينظر إليهما بغير ارتياح ، وإذا كانت التقاليد الصارمة تحتم عليهم أن يقدموا لضيوفهم بعض النبيد ، « فلا قيمة إلا للفضيلة وحدها على حساب العقل والصحة والسعادة وكل خبز دنيوى » .

وكان « برقى » يشعر بغثيان شديد تجاه المدرسة ، على الرغم من أنه كان فى قوة حصان ، وعلى ذلك تلقى تعليمه فى البيت على أيدي مربين ، وأحياناً على يدي عمته « دوتى » . ولم تكن هناك طريقة منهجية لتعليمه ، ومع ذلك أصبح فيما بعد واحداً من أنجح الأولاد فى سنه فى

ذلك الحين . ونعود إلى جو البيت العام الذى عاش فيه « برنى » لنجده يقول عنه : « ولقد ثرت على هذا الجو أول ما ثرت باسم العقل ، لقد كنت وحيداً خجولاً نافرأ ، فلم أجرب متع الطفولة ولم أفتقدها ، ولكنى كنت أعشق الرياضيات التى كانت عندهم متهمة لأنها غير ذات مضمون أخلاقى ، ثم أخذت فى معارضة الآراء اللاهوتية التى تعتقها أسرتى ، فلما شببت أخذت أزداد شغفاً بالفلسفة التى كانوا يعرضون عنها ، وينظرون إليها بعين الارتياب . حتى كان الحادث العظيم فى حياته عندما كان فى عامه الحادى عشر ، وبدأ فى دراسة « أقليدس » ، والتحق بعد ذلك على الفور بجامعة (كمبردج) .

من برتراند إلى رسل :

وقد التحق « برتراند رسل » بجامعة (كمبردج) بعد حصوله على منحة من كلية (ترينتى) ، وكان ماوصف به فى ذلك الحين أنه « خجول معتد بنفسه » ، وكان من الخجل بحيث لا يستطيع أن يسأل عن مكان المرحاض ، فكيف يذهب إلى المرحاض المجاور لمحطة السكة الحديد . وفى كلية (ترينتى) كان أعضاء الجامعة أكثر رقة ودماثة ، ولأنهم كانوا يتكلمون اللاتينية بطريقتين مختلفتين فى النطق ، أما عميد الكلية الأصغر سناً فقد أقبل من الكلية ، لأنه على الرغم من مواعظه الدينية البليغة ، كان مصاباً بمرض الزهري ، ولم يكن على علاقة سوية بابتته . فى حين كان « الرئيس » نوعاً آخر من المدرسين .. كان مترفعاً .. متشامخاً ، وكان رئيساً لأحد الأديرة .. ذلك الدير الذى أصبح اليوم واحداً من أبرز المعالم الروحية فى هذا العصر .

وكان من بين الدوافع القوية التى دفعت « برتراندرسل » إلى الالتحاق بجامعة (كمبردج) ، هو أمله فى أن يلتقى بأكثر المشهورين من معاصريه ، ممن سمع عنهم كثيراً ، ولم يمض وقت طويل على التحاقه بالجامعة حتى كان قد تعرف على من أصبحوا بعد ذلك أصدقاء العمر كله ، فقد التقى بكثيرين ممن كانوا فى مثل سنه يتميزون بقدرتهم العقلية ، وأخذهم الأمور مأخذ الجد ، وكانوا يتناولون باهتمامهم أموراً كثيرة خارج نطاق عملهم الجامعى ، فيولعون بالشعر والفلسفة ، ويتناقشون فى السياسة والأخلاق ، وشئى نواحى العالم الفكرى : « فكنا نجتمع أماسى أيام السبت لندخل فى مناقشات تطول حتى ساعة متأخرة من الليل ، ثم نلتقى على إفطار متأخر صباح الأحد ، ثم نخرج معاً للمشى بقية اليوم » . وهكذا

وجد « برتراند » نفسه فجأة وبشكل مثير وسط قوم يتكلمون لغة يعرفها ويقفون معه على أرض مشتركة : « فكانوا إذا قلت شيئاً أعتقده حقاً لا يحملون في كآني مجنون ، ولا ينصرفون عني كآني مجرم .. لقد اضطرت إلى العيش في جو مريض شاعت فيه مبادئ أخلاقية غير سليمة .. شاعت شيوعاً يشل الذكاء ، فلما وجدت نفسي في عالم يقدر الذكاء ويظن بالتفكير الواضح ظناً حسناً شعرت بنشوة السرور » .

حقاً إن الشعور القوي غالباً ما يكشف عن نفسه في حالة الصداقة ، والحقة الواقعة بين حكم الملكة « فيكتوريا » وحكم الملك « إدوارد » كانت بحق عصراً عظيماً من الصداقة القوية ، وإن قائمة أصدقاء « رسل » لتشتمل على عدد كبير من الخلفاء من بينهم : « وليم جيمس ، سيدني ، وبياتريس وب ، جوزيف كونراد ، ليتون ستريتش ، لويس ديكنسون ، روجر فراي ، جون مينارد كيتز ، ج. أ. مور ، والإخوة تريفلان » : فضلاً عن « ماكتاجارت ، وهويتد » .

أما « ألفرد نورث هويتد » فقد كان (زميلاً) و (محاضراً) بالجامعة ، وكان هو الذي اختبره في امتحان الدخول ، ولما كان يكبره بعدد كبير من السنين ، لم يكن في مقدور « برتراند » أن يتخذه صديقاً إلا بعد أن انقضت بضع سنين ، والواقع أن شغف « برتراند » الشديد بالرياضة ، وانجذابه نحو المشكلات التي تتعلق بالرياضيات : « فقد كنت أحب أن أعتقد أن بعض المعرفة يقيني ، وظننت أن الأمل الأكبر في العثور على معرفة يقينية يكمن في الرياضيات » . هو الذي قرّبه إلى « هويتد » وقرب الأخير إليه ، فكلاهما كان مشغولاً بتحليل موضوعات بعينها كتحريف التسلسل ، والأعداد الأصلية ، والأعداد الترتيبية ، ورد الحساب إلى أصول في المنطق ... وقد حققا في ذلك نجاحاً كبيراً استمرزها عام ، ومنذ ذلك الحين ، بدأ تعاونها الخلاق المثمر في مجالي المنطق والرياضة ، وهو التعاون الذي نتج عنه بعد عشرة أعوام نشر كتاب (أسس الرياضة) (برنكيما ماثماتكا) الذي قصد بتسميته معارضة اسم كتاب « نيوتن » العظيم . والواقع أن مخطوط الكتاب ما إن المجدد إلى مطبعة الجامعة على عربة يد ، حتى وجد الشاب « برتراند » نفسه مشهوراً ذائع الصيت ، باعتباره واحداً من عباقرة الفلسفة في أرجاء العالم المتحضر ، وسيداً من سادة الوضوح في أعلى مستويات الفكر الإنساني .

وإن « رسل » ليعود بالسنين إلى وراء ، ليقدم لنا في سيرته الذاتية وصفاً حياً رائعاً ، لآلام الإبداع التي عاناها وهو بصدد تأليف أروع أعماله على الإطلاق .. (برنكيما ماثماتكا) . لقد

كان واقعاً في متاهة منطقية أدت به إلى الخوف الذي انتابه من أن يكون قد استنفد قواه . ولقد كتب يقول .. مضافاً على الحادث الذي وقع له عام ١٩٠٣-١٩٠٤ من الحرارة والوهج ما يجعله يبدو كمن لو كان قد وقع له بالأمس : « .. في كل صباح كنت أجلس أمام صفحة بيضاء من الورق ، وفي خلال النهار الذي لا تتخلله إلا وجبة قصيرة من الغذاء ، كنت أشرح في الكتابة على الورقة البيضاء ، وغالباً ما كان يأتي المساء والورقة لا تزال فارغة .. يالها من أيام شهدت فيها ألوان العذاب ! » .

والذي يعيننا الآن من أمر « برتراند » في جامعة (كيمبردج) ، هو أنه قد خصص السنوات الثلاث الأولى من دراسته بالجامعة للرياضيات ، وخصص السنة الرابعة للفلسفة ، أما الرياضة فقد تحدثنا عن علاقته بها ، وأما الفلسفة فقد انصرف إليها باهتمامه في تلك السنة الأخيرة . وكان أساتذته فيها هم « هنري سنجويك ، جيمز وورد ، وستاوت » . ويذكر « رسل » أنه لم يفد كثيراً من « سنجويك » الذي كان يمثل وجهة النظر البريطانية في الفلسفة ، وهي وجهة النظر التي كان ملماً بها هو الآخر ، في حين أحب « وورد » حباً شديداً ، لأنه شرح له الفلسفة (الكانطية) شرحاً مهذباً أمامه الطريق للدراسة كل من « لوتره » و « سجنفرت » ، أما « ستاوت » فكان هو الذي جعل من « برتراند » فيلسوفاً مثالياً ، يأخذ بوجهة النظر (المهيجلية) في الفلسفة ، ويعجب بفلسفة « برادلي » أشد الإعجاب ، ويؤمن بأن البرهان الوجودي على حقيقة وجود الله برهان سليم .

وكان يمكن أن تنتهي المرحلة الثانية من مراحل تطور « برتراند رسل » ، بانتهاء دراسته في جامعة (كيمبردج) ، وخروجه إلى الحياة العامة ، ولكن الواقع أن « برتراند رسل » ما إن خرج من جامعة (كيمبردج) حتى عاد إليها ، فهو يذكر هنا في سيرته الذاتية أنه عندما كان خريجاً حديثاً من جامعة (كيمبردج) في بداية هذا القرن ، واجه فور تخرجه لغزاً محيراً ، فعلى أحد وجهي قطعة من الورق قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » وعلى الوجه الآخر قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » ، ويفسر « برتراند » هذا اللغز بحيرته الشديدة بين السياسة والفلسفة ، فأسرته تهيئ له الاشتغال بالسياسة ، وعقله يهديه إلى الاشتغال بالفلسفة ، فأما السياسة فقد كانت هي مشغلة أسرته منذ القرن السادس عشر ، ولهذا كان التفكير في أي شيء غيرها يترأى في ثوب الخيانة لأجداده ، وبالفعل بذلوا كل ما من شأنه أن يمهد أمامه الطريق لاختيار السياسة ..

عرض عليه «جون مورلي» الذي كان وزيراً للشئون (الأيرلندية) منصباً عنده في الوزارة ، كما أسند إليه اللورد «دوفرين» السفير البريطاني في باريس عملاً في السفارة ، «واستعملت أسرى كل أنواع الضغط التي تملكها ، ولقد ترددت حيناً ، ولكنني وجدت آخر الأمر أن إغراء الفلسفة لا يقاوم» .

وهكذا انتهى قرار «برتراند» إلى أن يتجه بحياته إلى الفلسفة ، فعكف على كتابة رسالة لكي يحصل بها على درجة (الزمالة) ، جعل موضوعها (أسس الهندسة) ، ونالت الرسالة تقديراً كبيراً عند كل من «وود» و«هويتد» فالتحق على إثرها زميلاً محاضراً في جامعة (كيمبردج) . وسارت به الحياة في جو أكاديمي هادئ ، لا ينظر فيه إلى الفلسفة على أنها سخافة حمقاء حتى كانت سنة ١٩١٤ ، تلك السنة التي اندلعت فيها نيران الحرب العالمية الأولى ، فاندفع «برتراند رسل» على الفور يذيع أن الحرب حاقة وجريئة تقع مسئوليتها على كل الدول المشتركة فيها من كلا الجانبين .

وتصدى «برتراند رسل» للدفاع عن قضية شاب من المجندين رفض حمل السلاح ، لأن حمل السلاح في نظره مناف لمبادئ السلام التي بذرتها فيه عقيدته المسيحية ، كما تصدى للدفاع عن قضية (معتزى الضمير) كما كانوا يسمون في ذلك الحين ، فقدم للمحاكمة وقضت المحكمة بتغريمه مائة جنيه ، وبعد ذلك بشهور عرّض «رسل» باستخدام الجيش بدلاً من البوليس في قمع اضطراب قام به بعض العمال ، فحوكم مرة أخرى وقضت المحكمة بسجنه ستة شهور ، ثم مالبت أن تحدى الرأي العام والسلطات مرة أخرى ، حين دعا للسلم وسط الحرب العالمية الأولى ، ذاهباً إلى أن الحرب لم تحل المشكلات القائمة بين الألمان والحلفاء ، فتعرض لسخط قومه وجرد من لقبه ، وعزل من وظيفته بالجامعة ... «وكان أوقع من هذا على نفسى شعورى بالغربة والبعد عن مجرى الحياة الوطنية ، فكان لزاماً على أن أرتد إلى يتابع من القوة أقل مما كنت أعهدا في نفسى ، ولكن شيئاً ما ، شيئاً لو كنت مؤمناً لسميته صوت الله ، كان يستحثنى على المضى » ، المضى في سبيل تحمل مسئولية الفكر والكلمة ، ودفع ضريبة الرأي والتعبير ، وذلك بالانخراط في قضايا عصره ، والانشغال بمشكلة الحرب . وإمكان اجتنابها في المستقبل .

وهكذا كانت الحرب العالمية الأولى التي وجهت اهتمام «رسل» وجهة جديدة ، بمثابة البداية الحاسمة للمرحلة الثالثة من مراحل تطوره الفكرى والشعورى جميعاً .

من «رسل» إلى شيخ الفلاسفة المعاصرين :

ونعود إلى المقدمة الافتتاحية التي استهل بها «رسل» الجزء الأول من سيرته الذاتية لنراه يؤكد ، وكان لا يزال في العاشرة من عمره ، أن «ثلاث عواطف رئيسية فيها من البساطة بمقدار ما فيها من القوة العارمة استطاعت أن تتحكم في حياتي : الاشتياق إلى الحب ، البحث عن المعرفة ، الشفقة التي لاتحد لآلام الجنس البشرى ، هذه العواطف الثلاث كانت بمثابة الأجنحة العظيمة التي حلفت لي في طريق ملتوف فوق محيط عميق من الغضب ، حتى أوصلتني في النهاية إلى حافة اليأس» .

ولقد عرف «رسل» الحب لأول مرة عندما وقع في غرام «أليس بيرسول سميث» ، وهي فتاة أمريكية تنحدر من أسرة على جانب من الثراء ، وذات مثل عليا دينية ، وكانت أكثر تحملاً من أية امرأة شابة عرفها ، كانت تطالب بحق المرأة في الانتخاب ، وتترجم جمعية لمنع المسكرات ، وكانت كما اكتشف «رسل» فيما بعد صديقة حميمة للشاعر الأمريكي «والت ويتمان» . «وبالرغم من أنني كنت غارقاً في الحب ، لم أحس بأيّة رغبة واضحة في ترجمة مشاعري إلى علاقات ترتبط بالجسد ، بل لقد أحسست أن حبي قد تلوث عندما حلمت ذات ليلة حلماً جنسياً ، حلماً اتخذ فيه الحب صورة أقل شفافية» .

وبالفعل صمم «رسل» على الزواج منها ، على الرغم من الاعتراضات الكثيرة التي صادفها لدى أسرته ، قالوا له إنها عاطلة من صفات (الليدى) ، وإنها أفاقة تنتهز افتقاره للخبرة ، وهي بعد هذا عارية من كافة المشاعر الرفيعة ، وإن فظاظتها ستكون مبعث نحجل له على الدوام ، وعلى الرغم من هذا كله ، بل وعلى الرغم من كثير غيره ، تزوج «رسل» من هذه الفتاة .. التي لم يعاشرها معاشرة الأزواج .. نعم لم يعاشرها معاشرة الأزواج ، لأن «أليس» كانت قد اتخذت من فضيلة العفة قناعاً تدارى به ضعفاً جنسياً ، وكانت قد عبرت عن رغبتها في عدم إنجاب الأطفال ، وموافقتها على الزواج بشرط اجتناب تكوين أسرة .. وكان لابد من مضى عدة شهور حتى يكشف «رسل» هذه الحقيقة : «كانت هناك موضوعات أخرى تغير رأيها فيها بعد الزواج ، فقد نُشئت على اعتبار الجنس مسألة بهيمية يجب أن تتركها جميع النساء ، وأن شهوة الرجال هي العقبة الرئيسية في سبيل السعادة الزوجية . ولذلك كانت ترى أن المعاشرة يجب ألا تتم إلا إذا كانت بقصد إنجاب الأطفال ، ولما كنا

قد اتفقنا على ألا نتجنب أطفالاً ، فقد اضطرت لتغيير رأيها في هذا الصدد ، ولكنها مع ذلك كانت ترى ألا نتعاشر إلا نادراً ، ولم أعارضها إذ لم أر حاجة لذلك .
والواقع أن علاقتها معاً كانت غريبة الأطوار ، وكان «رسل» فيها مثالا للأمانة والإخلاص ، بل نراه يروى أنه في هذه الفترة امتنع تماماً عن شرب المسكرات إرضاءً لزوجته ، ولم يعد إلى الشرب ثانية إلا عندما امتنع (الملك) عن الشرب في الحرب العالمية الأولى ، وكان غرضه من ذلك هو تسهيل عملية قتل (الألمان) . «ومن ثم كان يبدو كما لو كانت هناك صلة بين المشروبات الروحية وبين الدعوة للسلام !» .

وأخيراً وبعد عدة شهور استطاع «رسل» أن يُقبلها ، وكانت تلك هي الفتاة الثانية التي قبلها في حياته ، ويقول «رسل» في ذلك : «كنا نقضى طوال النهار - باستثناء أوقات تناول الطعام - في تبادل القبلات ، ونادراً ما كنا نتبادل الكلمات من الصباح حتى مجئ الليل ، فيما عدا الفترة القصيرة التي كنت أطلع فيها بصوت عال» .

ولكن القبلات وحدها لا تكفى ، وحياة كهذه لا تستهدف تكوين الأسرة لم يكن يمكن لها أن تدوم ، وهكذا مات الحب وانهار الزواج . «وعندما أمد بصرى عبر الستين إلى تلك الأيام ، أشعر أنه كان ينبغي على أن أكف عن العيش معها في بيت واحد» .

ولقد كان لانهار زواج «برتراند رسل» من «أليس بيرسول سميث» عدة أسباب منها ، فوق ما ذكرنا ، إحساس «رسل» بأن أليس قد تغيرت مع الأيام ، وأصبحت نسخة مطابقة لأمها ، التي كانت شخصية طاغية ذات تأثير سيئ على أبنائها ، ومنها أيضاً أن «رسل» ارتبط ارتباطاً عاطفياً بامرأة أرستقراطية من طبقته ، هي الليدى «أوتولين موريل» ، التي وجد فيها ما لم يجده في زوجته من صفات ، فقد كانت زوجته تميل إلى التقشف بسبب نشأتها الدينية ، وانتأمتها إلى الطبقة الوسطى ، التي لا تعرف ما تعرفه الأرستقراطية من رفعة الذوق ، وفن الاستمتاع بجمال الحياة .

أما كيف التقى رسل بالليدى «أوتولين» ، فذلك عندما رشح زوجها نفسه للانتخاب ، وكان «رسل» صديقاً لزوجها من ناحية ، وداعياً لانتخابه من ناحية أخرى . ويستعيد «رسل» تاريخ أول لقاء له مع الليدى «أوتولين» ، فإذا هو على وجه التحديد (١٩ مارس ١٩١١) عندما وجد «رسل» أنه «مما أثار دهشتي أنني وقعت في حبها العميق» . في تلك الليلة اعترف

كل منهما بحبه للآخر ، ولكن (لأسباب خارجية وطارئة) لم يستطيعا أن يشبعا رغبتيهما ، وعلى ذلك اتفقا على أن (يصبحا عاشقين بأسرع ما يستطيعان) .
ويحكى رسل كيف أنه عندما قيل له إن « موديل » زوج « أوتولين » . سوف يغتالهما معاً ، أجب على الفور : « كم أتمنى أن أدفع ذلك الثمن في مقابل ليلة واحدة » ولكن « رسل » سرعان ما قضى معها ثلاث ليال في بيتها بالريف ، وكل ما يسمح لنفسه بأن يرويه هنا هو « أن الأيام والليالي الثلاث التي قضيتها في (ستودلاند) لاتزال عالقة بذاكرتي ، من بين اللحظات القليلة التي بدت لي فيها الحياة وكأنها تستحق أن تُعاش » .

الاشتراكي العالمي وفيلسوف السلام :

أما الذي يبق في ذاكرتنا نحن من سيرة هذا المفكر العظيم ، فهو « بروتاندرسل » الرجل الذي انحدر من أسرة أرستقراطية ثرية في الأيام التي كان النبيل فيها نبيلاً بحق ، ولكنه استطاع أن يصبح فيما بعد « اشتراكياً عالمياً » وداعية من دعاة السلام .
« نعم ، إن بداية الحضارة عند « رسل » هي (الحرم) ، ونهايتها هي (القنبلة الذرية) ، وقد كان يتفكه مراراً بتصويرهما معاً في صورة واحدة » .

لهذا كان من الطبيعي بالنسبة لفيلسوفنا السلامي الكبير ، أن يتجه بكل جهده وطاقته لمناهضة التجارب الذرية ، وتبصير الأذهان بالدمار الشامل الذي يلحق بالجنس البشري ، إن هو أشعل نيران حرب عالمية جديدة .. فعند الفيلسوف أن الإنسان في الوقت الحاضر يواجه احتمالين لم يواجه مثلها في تاريخه كله ، فإما أن يتخلى عن الحرب ، وإما أن يتقبل احتمال فناء الجنس البشري . ذلك لأنه لم يعد هناك احتمال للنصر لأي من الجانبين .. بالمعنى المفهوم للنصر حتى الآن ، وأنه إن ظل الاستعداد للحرب العالمية مستمراً بغير حدود ، فإن الحرب القادمة لاولن تبقى على شيء .

وكم يحلو للفيلسوف في غمرة حاسته لصيانة السلام الدائم ، ولتعميم الرخاء في جميع أرجاء الأرض ، ولإزالة الصراعات الأيديولوجية والعنصرية القائمة اليوم بين البشر ، كم يحلوه أن يفتح العيون على الخطر الرهيب .. الجاثم بالباب ، أن فكر إنسان هذا العصر في إشعالها حرباً نووية : « إن القنبلة الهيدروجينية قد استطاعت تخفيض ثمن السلام . لقد أصبحت تكاليف القضاء على الجنس البشري بضعة قروش عن الرأس الإنساني الواحد . ومع ذلك فإن

سلاح الجرائم قد ينخفض هذا الثمن إلى ما هو أقل من ذلك بكثير .
ولا يكتفى فيلسوفنا بالكلمات يلقيها في الكتب أو في الصحف أو في المجلات ، ولكنه لا يترك
مؤتمراً للسلام إلا ويحضره ، ولا يدع ندوة للكلام إلا وينتجزها وطلما وقف كاللارد برغم
شيخوخته الفانية ، يقود المتظاهرين في شوارع لندن ، احتجاجاً على الأسلحة الذرية ،
ويرأس المحاكمات في ضواحي باريس إدانة لمجرى الحرب المدمرة في فيتنام .
ولا تزال في الأذان كلمات مدوية من ذلك النداء السلامي الشهير الذي وقعت عليه طائفة
من أعظم علماء العالم ، وفي مقدمتهم « برتراند رسل » يناشدون فيه الحكومات أن تنقيد أمام
شعوبها بتجنب إشعال حرب عالمية تقضى فيها الأسلحة الذرية على الجنس البشرى .
« نظراً لأن الأسلحة النووية ستستخدم لا محالة ، في أية حرب قادمة ونظراً لأن هذه
الأسلحة تهدد بقاء الجنس البشرى ، فنحن نهيى بحكومات العالم أن تدرك ، وأن تصرح
علناً ، أن مراميها لا يمكن أن نخدمها حرب عالمية . ونحن نهيى بها ، بناءً على ذلك ، أن تجد
الوسائل السلمية لتسوية كل ما بينها من أسباب الخلاف » .
وبعد هذا كله ، فإن الذى سيقى معلماً من المعالم البارزة في سيرة « برتراند رسل » ، هو
تاريخه الذهنى العظيم ، وموهبته الفذة فيما يسميه عصر ما قبل « فرويد » ، بالصدقة الحميمة
للرجال ، وبعض هؤلاء الرجال لهم ما لفيلسوفنا نفسه من المكانة والشهرة ، فلقد كتب إلى
« جوزيف كونراد » يقول إنه « لنجم سما من قاع بئر » . والحق أن سيرة « برتراند رسل » الذاتية
إنما هى آخر شاهد على عصر عظيم .

الصرخة السادسة

« أندريه بريتون »

الواقع لا .. ما فوق الواقع .. نعم .

« ضعوا أنفسكم بقدر الإمكان في أشد حالات
الانفعال ، جردوا عبقريتكم ومواهبكم ،
وعبقريه ومواهب كل الآخرين من أى تقليد
أو نظام . قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم
الوسائل التي تصلكم بكل شىء ... »
« أندريه بريتون »

« الضوء له زمنه وله سرعته التي يقاس بها ، أما الليل فلا زمن له ولا سرعة إنه خارج .
بعدى الزمان والمكان » .

هذه الكلمة التي قالها الشاعر «نوفاليس» لا تكاد تصور أحدًا أو تصدق على أحد قدر
ما تصور وتصدق على شاعرنا الفيلسوف « أندريه بريتون » . فما أكثر ما قيل عن « بريتون » ،
بعد موته ، كلمات كثيرة قالها كثيرون ، منهم من عرفه ومن لم يعرفه ، من اتصل به وحظى
بمشاهدته ومن لم يتصل به واكتفى بمطالعة ، ولكن أحدًا لم يصفه أروع ، ولم يصوره أصدق
من وصف الشاعر «نوفاليس» وتصويره ، تلك الكلمة التي جاءت لا من الواقع ، بل مما هو
فوق الواقع ، من مملكة الغسق أو مملكة الليل والظلام ، إنها إملاء الفكر في غياب كل رقابة
يفرضها العقل أو المنطق .

ولقد قيل الكثير عن « بريتون » .. عن حكمته وبلاغته ، عن عدالته ونزاهته ، عن فكره
وشعره ، ولكن شيئًا لم يُذكر عن وضوحه وسحره وشفافيته ، وهى الأبعاد الرئيسية في حياة
هذا الشاعر الفيلسوف ، سواء في مضامين أعماله أو في أساليب تعبيره ، إنها مفاتيح شخصيته

وهى النوافذ التى يطل منها على الميدان الفسيح .. ميدان الحياة الإنسانية ! فوضوح « بریتون » هو الذى جعل حياته بريئة من أية أسرار دفينه هو الذى دفن فى ظلام القبر ، وشفافية « بریتون » هى التى جعلت شعره صافياً من أى غموض هو الذى انتقل إلى غموض الحياة الأخرى ، وسحر « بریتون » هو الذى جعل فكره خالياً من أى ألغاز هو الذى أضناه لغز الموت .. موته هو ، وموت أصدقائه ، وموت الآخرين .

كان « بریتون » يفتح قلبه وعقله ليتحدث عن حياته وفنه ، وكان يعرف قدر نفسه فى الوقت الذى يعرف فيه قدر فنه ، ولأنه كان إنساناً وفناناً كان يحب الحياة دون أن يخاف من الموت ، وكان يعلم جيداً أن الحياة وحدها هى التى تعرف الموت ، أما الموت فإنه لا يموت .

الفنان من الخارج :

وقبل أن نتعرف على « بریتون » من الداخل ، قبل أن نقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار ضميره لنعرف أى مشاعر وأحاسيس كان ينبض بها هذا القلب ، وأى آراء وأفكار كان يحتلج بها هذا الضمير ، يحلو لنا لكى تكتمل الدائرة أن نراه من الخارج ، لنعرف أى صورة تلك التى ارتسمت فى أعين أصدقائه وزملائه ونقاده وبعض معاصريه .

أما « فيليب سويو » صديقه فى الثورة فيقول عنه « كنا ثلاثة وكانوا يقولون عنا ساخرين (الفرسان الثلاثة) « بریتون » ، وأراجون ، وأنا » . أما القائد فينا أو القائد بيننا فقد كان هو دائماً « أندريه بریتون » ، كان يحب القيادة ويحب أن يكون قائداً ، وكان فى رغبته هذه مثالا للصدق والكفاءة ، والتقينا « بترستان تزارا » منشئ (الدادية) وانضممنا إلى حركته ، ولكن « بریتون » كان قلقاً وظل على هذا القلق .. لم يكن انضمامه مؤكداً ، ولا مستقراً ، ولم يكن عن قناعة ولا اقتناع .. كان يفكر فى (السيرالية) .

« وقامت الحركة (السيرالية) بعد صدور الكتاب الذى ألفه الصديقان : « بریتون » ، وسويو » ، وهو كتاب (المجالات المغناطيسية) الذى ألفاه فى رثاء الفنان الكبير « أبو اللينير » ، وقد انضم إلى هذه الحركة من رجال التاريخ « روبيردينو » ، وروجيه فيتراك ، ورونيه كروفيل ، وأنتونان أرتو . ومن رجال الفن ، « ماكس أرنست » ، وتانجى ، وأندريه ماسون ، وسلفادوردالى » ، ومن رجال السينما « مارسيل بانويل » .

هذا هو كلام صديقه فى الثورة « فيليب سويو » ، أما « جورج سادول » زميله فى رحلة

التحرير والتطوير ، تحرير الفن من القيود الكلاسيكية القديمة ، وتطويره نحو رؤى أعمق وآفاق أبعد مدى فيقول : « التقيت «بريتون» لآخر مرة مع صديقنا المشترك «جورج شحادة» وكان ذلك في بيروت في العام الماضي ، وقد اتفقت معه على موعد تلتقي فيه هذا العام ولكن الموت سبقني إليه ، وبذلك أكون قد التقيت «بريتون» ثلاث أو أربع مرات على الأكثر منذ عام ١٩٣٩ وحتى هذا اللقاء الأخير الذي تم في بيروت . وفي خلال هذه الفترة كنت قد ابتعدت عن الحركة (السريالية) وانجذبت إلى النقد السينائي ، مكتفياً بمراسلة «بريتون» من حين إلى آخر ، ومن حين إلى آخر كنت ألتقي منه رداً . وقبل انفصالي عن «بريتون» بسبع سنوات كان «أراجون» قد انفصل عنه في باريس ١٩٣٢ ذلك التاريخ الهام في حياة كل من «بريتون» و«أراجون» ، والذي تعين فيه على كليهما أن يمتصيا في الطريق كل على حده . أما «بريتون» فقد ظل دائماً أو بالنسبة لي على الأقل الأب الروحي ، وأغلب الظن أنه كان كذلك بالنسبة لكثير من الكتاب والفنانين سواء من هم في مثل سنة أو من كانوا أكبر منه سناً . «إن جيلاً بأكمله ينتهي بوفاة «بريتون» ، فقد كان بحق أستاذاً للجيل الذي نسميه اليوم (الجيل المجنون) وهو الجيل الذي عانى ويلات الحرب واعتارك الحياة الأدبية والفنية ليخرج منها بمعان أشد عمقاً ورؤى أبعد مدى » .

وبعد كلام الصديق والزميل تأتي كلمة أحد تلاميذه ومعاصريه ممن آمنوا (بالسريالية) نظرية وتطبيقاً ، ومضوا فيها إلى آخر نتائجها المنطقية فكان لهم حصادهم الفني الوفير ، ذلك هو الفنان «ماكس أرنست» صاحب اللوحات (السريالية) المشهورة يقول الفنان : «إن أول ما يمتدح به فقيدنا الكبير هو أنه لم يعرف الشيخوخة قط ، وإنما ظل شاباً طوال حياته ، شاباً بحيويته ، وشاباً بنشاطه الذهني والفكري ، وشاباً بإيمانه بثورته وضرورة العمل على استمرار هذه الثورة ، أعنى الثورة السريالية » .

والغريب أننا إذا عدنا بالتاريخ إلى الوراء .. إلى عام ١٩٣٧ لوجدنا أن كل المهتمين بفنون العمارة والدارسين لهذه الفنون لا يقصدون غير ذلك الفنان المعماري «لوكوربزيه» ، ولم يكن الفنان المعماري ولا كل هؤلاء الذين كانوا يقصدونه ، يعرفون شيئاً عن (السريالية) ولا عن اسم صاحبها «أندريه بريتون» ، فلما عرفوه وتعرفوا عليه عرفوا بالتالي شيئاً هاماً للغاية اسمه (مانحت الواقع) أو (ماوراء الواقع) أو كما استقرت التسمية فيما بعد (ما فوق الواقع) . «أجل ، لقد كان «بريتون» يمارس لعبة الحقيقة ، وكان يحبها إلى درجة العشق .. بل إلى

درجة العبادة ، وعندما سأله «بول أيلوار» ذات مرة : هل لك أصدقاء ؟ فرد عليه «بريتون» : «كلا يا صديق العزيز ..» .

هذه الكلمات الثلاث للصديق والزميل وأحد تلاميذه المعاصرين ، إنما تصور لنا الفنان من الخارج ، تصويره صاحب ثورة وأستاذ جيل ومفكراً أفنى عمره في البحث عن الحقيقة ، الحقيقة التي تمثلت عند «بريتون» لا في التعبير عن الواقع ، ولا في تغييره ، ولكن في تصويره ، لا بالطريقة (الكلاسيكية) العتيقة التي تصور الواقع بما يشبهه وبحاكيه ، ولكن بالطريقة (الإبداعية) الجديدة التي تصويره بما يعادله ويوازيه ، إنها الطريقة (السيرالية) التي ارتبطت باسم «أندريه بريتون» وأصبحت مرادفة له .

فإذا كانت (السيرالية) كما قال «ماكس أرنست» تشير إلى (ما تحت الواقع) أو (ما وراء الواقع) ، أو كما استقرت التسمية فيما بعد (ما فوق الواقع) ، فليس معنى ذلك أن مفكرنا الفنان كان إنساناً رومانسياً غارقاً في أوهامه ، ممتطياً صهوة أحلامه ، منعزلاً عن أرض الحقيقة والواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب ، بل على العكس من هذا كله ، كان «أندريه بريتون» ابن الواقع وحفيد الحقيقة وريث الحياة ، وكان نتيجة لهذا كله شعلة ثورية أصيلة ، أضاءت للشعر والفن مسالك جديدة لم يرتدها أحد من قبل ، ودروباً جديدة كان هو أول من ارتادها ومضى فيها ورصف على جانبيها الطريق .

ومن هنا لا من هناك ، كان «بريتون» بحق نموذجاً يُحتذى للمناضل الثوري والمفكر الملتزم ، لا الالتزام بمعناه الضيق المحدود ، الذي يرتبط بقضية من قضايا البيئة ، أو يكتفى بإبداء الرأي ، ولكنه الالتزام العريض الواسع الذي يخرج من دهاليز الصمت ليدوى في أرجاء العصر ، ويغادر سراديب الظلام ليناصر ويتصارع لقضايا الإنسان . فالمناصرة وحدها لا تكفي وإنما لا بد بعدها من الانتصار ، لأنه إذا كانت المناصرة شذواً وغيناءً ، فإن الانتصار سلوك وفعل . ومن هنا أيضاً لا من هناك كان «بريتون» مثلاً ذكياً وواعياً للاشتراكية الحقيقية ، الذي آمن بالاشتراكية على صعيدي النظرية والتطبيق ، بعد أن خاض تجربة الشيوعية على مستوىي الدعوة والحزب ، فأحس بفشلها وتزمتها ووقفها حجر عثرة في سبيل حرية الرأي .

الفنان من الداخل :

والآن بعد أن تعرفنا على الفنان من الخارج ورأيناه بأعين معاصريه ، يحق لنا أن نعود

فنعرفه من الداخل ، وأن نقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار ضميره لراه فكرًا وشعورًا ، أعنى من حيث هو حركة فكر ويجرى شعور ، فكلم تهامس الناس حول إيمان « بريتون » وعقيدته الدينية ، وقالوا إنه يؤمن بالله ويتردد على الكنيسة ، ولكن « بريتون » الصادق مع نفسه ومع الآخرين كان ينكر هذا الكلام ويتنكر له ويعلن في كل مجال أن الإنسان الجديد أصبح جديدًا في كل شيء .. في فكره وشعوره ، في وسائله وغاياته ، في أخلاقه وإيمانه ، وعلى ذلك فالمعتقد القديم لم يعد يقنعنا كما كان يقنع أسلافنا ، وأنه لابد للإنسان الجديد من إيمان آخر من نوع جديد . هذا الإيمان الجديد هو الذى يتخذ من الإنسان موضوعاً ومن الإنسانية هدفًا وغاية ، فكمال الإنسان في أن يحقق إنسانيته كأجمل وأروع ما تكون الإنسانية ، لأن الإنسانية من الإنسان ، وكل ما لا يصدر عن الإنسان وما لا يدخل في عالمه فهو غير موجود على الأقل بالنسبة إلى الإنسان .

وليس غريباً ولا مستغرباً أن نجيء رؤية « بريتون » على هذه الصورة ، فالعصر كله .. كل العصر .. كان حافلاً بمن على شاكلته من كتاب وأدباء وفنانين ، أناس يشككون في كل شيء ولكنهم لا يكتفون بالشك ، بل يحاولون البحث عن يقين .. أى يقين ! وهكذا اندلعت ظواهر الاغتراب واندلعت معها أيضاً محاولات الانتماء . الانتماء إلى أى نظام أو تنظيم إنسانى .. إلى مبدأ أو إلى مذهب أو حتى إلى شعار .

في هذا الجو ظهرت أشعار « رامبو » ، أشعار ترى الخطيئة في كل شيء ، وظهرت أشعار « بودلير » ، أشعار ترى الشر في كل شيء ، وظهرت أشعار « إدجار آلان بو » ، أشعار هى الأخرى ترى الضباب يغلف كل شيء . وغير هؤلاء الشعراء ظهر أدباء فقدوا اليقين وعبثاً ينشدون الخلاص .. « أندريه مالرو » أعياه البحث عن قدر الإنسان ، « جان بول سارتر » لازمة شعور مريض بالغيثان .. « سيمون دى بوفوار » رأت الناس جميعاً أفواهاً لا مجددة ، أما « كامى » سيد العابثين فقد أطلق صرخته من فوق صخرة (سيزيف) .. « إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية نفسها ؟ » .

وهكذا دعت الحاجة وألحت الضرورة إلى ظهور مخلص مثل « بريتون » يرشد السفينة ، لا أقول إلى شاطئ الأمان ، بل على الأقل إلى طوق النجاة ، وكانت (السيرالية) هى الطوق الذى ألقى به « بريتون » لا إلى أفراد غرقى ولكن إلى جيل ضائع .. جيل حائر .. جيل يريد أن يتسمى . ومن هنا كانت (عالمية) الدعوة (السيرالية) ، ومن هنا أيضاً كان ارتباطها بالحركة

(الشيوعية) ، فرغبة (السرياليين) في دعم السلام وجهودهم المتواصلة من أجل تدعيمه ، هي التي حدث بهم إلى الإيمان (بالجدلية) منهجاً ، (والماركسية) نظرية ، (والشيوعية) تطبيقاً ، وهي التي جعلتهم يتخذون من هذه العناصر جميعاً نقطة ارتكاز ، وقاعدة انطلاق ، ارتكاز على الإنسان ، وانطلاق إلى العالمية . وهذا هو ما جعلهم يرفعون شعار «لينين» : «أعدنا العدة لقيام الحرب الأهلية» وبالفعل أعدوا العدة لقيام الحرب ولكنها لم تكن الحرب الأهلية ، وإنما كانت الحرب الإنسانية التي فجرت روح الثورة في ضمير كل إنسان .

ولم يكن «بريتون» وحده هو الذي أنقذ (شرف الشعراء) فيما بين عامي ١٩٣٠ ، و ١٩٤٥ ، ولكنهم كانوا جماعة كبيرة من المثقفين ممن آمنوا بمبادئ (السريالية) ، وصحيح أن هذه الجماعة اقتصر على فئات المثقفين من فلاسفة ، وشعراء ، ورسامين دون أن تمتد لتشمل الجماهير العريضة ، فضلاً عن الطليعة من رجال العلم والقادة من رجال الدولة ، لذلك أحس «بريتون» بضرورة العمل على تعميق (السريالية) وتدعيمها لكي تصبح أقوى تأثيراً وأوسع انتشاراً ، وذلك عن طريق المؤلفات الأدبية القائمة على منهج علمي ، المستندة إلى أصول نظرية وأسس عامة ، (فالسريالية) في مرحلتها الجديدة لم تعد ما كانت عليه من قبل .. مجرد حركة أدبية من بين الحركات الأدبية الأخرى .. ولكنها أصبحت الآن مذهباً مفتوحاً له تأثيره الفعال على المجتمع وعلى الفكر والفن في هذا العصر .

أما كيف حدث ذلك ، أعنى كيف انتقلت (السريالية) من مجرد حركة أدبية مباشرة إلى مذهب فكري عام ؟ أو بعبارة أخرى كيف انتقلت من وضع المرد إلى حالة الثورة ؟ فهذا ما سنراه الآن من خلال تتبعنا للبيانات (السريالية) التي أصدرها «أندرية بريتون» .

استكشاف العالم العجيب :

الذي لاشك فيه أن كل من قرأ في عام ١٩٢٤ وفي شهر ديسمبر على وجه التحديد ، كتاباً بعنوان (ثورة السريالية) قد أصيب بصدمة بالغة لم يبق منها إلا على اكتشاف عالم جديد ، أو طريقة جديدة في رؤية العالم ، فقد غطت غلاف الكتاب ثلاث صور صغيرة الحجم الخمسة عشر شاباً هم ثوار الشعر الجديد . وتحت هذه الصور كتبت العبارة التالية : «لا بد من الوصول إلى إعلان جديد لحقوق الإنسان» .

وبعد هذه العبارة نجىء مقدمة قصيرة تطالب الشعر بأن يخاطب النفس ، لا العقل ، وأن يثير الإحساس بالجمال والخيال متخظياً حدود المنطق العادى والحياة اليومية ، وأن يعمل على تحرير الكلمات والصور والمعانى من قيود المدرك الذهنى والإطار التقليدى ، تاركاً المجال مفتوحاً أمام عالم الأحلام ، بكل ما فيه من علاقات لا منطقية ، وأشكال لا واقعية ، وانفعالات تلقائية ، وجولا سهالى غريب . فالعقل الباطن هنا أهم من العقل الواعى ، والا شعور أبدي من الوعى ، وعالم الأحلام أصدق بكثير من أرض الواقع ، من هذا كله ، ومن كثير غيره ، يمكن أن تتجمع لدى الفنان (السيرىالى) عناصر الإثارة والإدهاش ، والقدرة على إحداث الصدمة المفاجئة والهزة فى الشعور ، وأخيراً وهذا هو المهم تحطيم المعايير الجمالية الثابتة فى ذهن المثلى ، وتفتيت الجمود (الاستطابقى) الذى يسيطر عليه ، وإيقاظ مكانم اللذة الطفولية فيه (لاستشكاف ذلك العالم العجيب) .

والذى يعيننا الآن هو أنه من بين هؤلاء الثوار الخمسة عشر برز اسم الناثر الأكبر «أندريه بریتون» ، الذى اشترك مع ناثر آخر مهم هو «فيليب سويو» فى تأليف كتاب (المجالات المغناطيسية) الذى كان بحق هو «إنجيل» الثورة . ففيه وضع «بریتون» عصارة فكره وخلاصة تجاربه ، وفيه شرح فلسفته فى إيذاء إحساس القارئ بالمجال وتعطيل إعجابه بالأشياء ، حتى يعتاد على رؤى جديدة للعالم أو طرائق جديدة فى رؤية العالم ، وفيه أخيراً عبر عن حلمه الوردى الجميل فى أن يوفق بين إرادة الثورة وروح الشعر ، لأنه إذا لم يكن الواقع شعراً ، فإن مهمة (السيرىالى) تتلخص فى إحالة الشعر إلى واقع .

وقد كان هذا الكتاب هو فاتحة اللقاء الكبير الذى تم بين «أندريه بریتون» ولوى أراجون» ، والذى أصبح بفضل جناح الثورة (السيرىالية) وروحها الخفاق ، الأول فى باريس ، والآخر فى موسكو . وبعدها توالى صدور البيانات (السيرىالية) . أما (المانيفستو رقم ١) الصادر بتاريخ ١٩٢٤ ففيه تم تعريف (السيرىالية) بأنها (آلية نفسية بحتة يمكن ، عن طريقها التعبير سواء بالفعل ، أو بالقول ، أو بالكتابة ، أو بأى طريقة أخرى عن الحركة الحقيقية للتفكير) ومن هذه العبارة خرج المنطوق المشهور بأنها : (إملاء الفكر فى غياب كل رقابة يفرضها العقل ، وهى خالية من كل الأفكار الجمالية أو الأخلاقية المسبقة أو المبتسرة) . وعلى الرغم من وضوح هذا التعريف فإنه ليس بالتعريف الجامع المانع على حد تعبير المناطق ، أعنى التعريف الذى يجمع كل أطراف الظاهرة ويمنع ماعداها من الدخول فى

نطاقها ، فهو لا يحدد تماماً مفهوم الحركة (السيرالية) بقدر ما يتسع ليشمل كثيرين ممن هم ليسوا من أتباع هذه الحركة ، من هؤلاء مثلاً (الرومانسيين) الألمان فضلاً عن «بودلير» ولوتريامون ، وألفرد جارى ، والمركز دى صادر» . لذلك كان لابد من إصدار البيان (السيرالى) الثانى أو (المانيفستو رقم ٢) فى عام ١٩٣٠ والذى أضاف فيه «بريتون» ماسماه (الشوعية الحقيقية) وما اعتبره (إصلاح الجوهر الإنسانى بفضل الإنسان ومن أجل الإنسان) . غير أن هذا التعريف هو الآخر شامل وعام ولا يجعل من (السيرالية) حركة واضحة المعالم محددة السَّات ، بقدر ما يجعلها دعوة مفتوحة وقادرة على استيعاب زعماء السياسة ، وعلماء الاجتماع ودعاة الأخلاق بل ورجال الدين ، لذلك كان لابد من إنقاذ المفهوم (السيرالى) والاتفاق النهائى على ماهيته وحسم التردد القائم بين تسميته (بالسيراليزم) أو (السيرناتوراليزم) أى مافوق الواقع ومافوق الطبيعة ، ومن هنا كان صدور البيان (السيرالى) الثالث (المانيفستو رقم ٣) فى عام ١٩٤٢ ، والذى تبلورت فيه (السيرالية) ماهية وتسمية من حيث هى حركة متكاملة تقصد إلى إحداث توازن نفسى لدى الإنسان ، بين جوانب النفس الشعورية وجوانبها اللاشعورية ، بعد أن طغى الواقع الخارجى على الحرية الداخلية وانعكس ذلك على الأفراد فى صورة الفورات العصبية التى اجتاحت جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية .

وهذا ما عبر عنه «بريتون» بقوله : «إنها - أى السيرالية - تتجه إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين يُمضيان نحو نوع من الاتحاد . فهذا الاتحاد الهائى هو الهدف الأخير (للسيرالية) ، ذلك لأننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع إن صح هذا التعبير ؟»

هذا (المافوق) الواقع الذى يعلو على كلا الواقعين .. الواقع الباطنى ، والواقع الخارجى ، هو الإيمان بحقيقة علوية تصدر عنها الكائنات التعبيرية ، وتتخذ سبيل الوصول إليها .. الفكرة المتحررة التى تتخطى حدود المنطق العادى ، وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على إمدادنا بحقيقة أصدق فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير التلقائى الخالى من كل فكرة جمالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المدركات الجديدة والمؤثرات الجديدة ، بل وكل ما هو جديد يساعد على (استكشاف العالم العجيب) ، ويحدث لنا نوعاً من الهزة فى الوعى أو الشعور .

ومن هذه المعاني جميعاً خرج التعريف الرسمي (للسيرالية) والذي نجده في دائرة المعارف الفلسفية ومؤداه : (تعتمد السيرالية على الاعتقاد بحقيقة علوية لبعض الكائنات التعبيرية التي لم يلتفت إليها حتى الآن ، وفي قدرة الحلم ، وفي الفكرة المتحررة . وهي تميل إلى التخلص تماماً من العمليات الآلية النفسية ، وتأخذ مكانها لحل المشكلات الرئيسية في الحياة) .

أمام المطلق (السريالي) :

ولكن .. هل يحج (السرياليون) حقاً في التنقل بين النقيضين والخروج بمركب جديد يعيد التوازن النفسي ، ويحقق التكامل الاجتماعي ، ويفتح أمام الفكر والفن آفاقاً أكثر عمقاً وأبعد مدى ؟

يقول « بريتون » : « إن الرغبة في المعرفة لا حدود لها ، والرغبة في الوصول إلى أسمى درجة حيث الواقع وما فوق الواقع متحدان في حقيقة واحدة ، هي الأخرى رغبة لا مثيل لها ، فالحكمة عند « بريتون » شيء أكثر من مجرد المعرفة ، والحقيقة أهم بكثير من مجرد الرغبة ، وروح الشعر أو الموسيقى أسمى بكثير من الشعر نفسه أو ألحان الموسيقى . وقد يكون « بريتون » على حق في كلمته هذه ، ذلك أنه استطاع أن يجعل من (السيرالية) لا مجرد نظرة ولا نظرية ولا حتى اتجاه ، بل جعل منها نداءً مشروعاً تماماً كنداء الحرية ، وحاجة روحية تماماً كحاجتنا إلى الحرية .

والواقع أن أوجه النشاط المختلفة التي يمارسها الإنسان ، لم تؤخذ أبداً مأخذ الجد ، أولم ينظر إليها على أنها في صحيحها حقيقة روحية . وهكذا لم يستطع أي فنان أو شاعر ، أو أي عاشق ، أو فيلسوف من التعرف على ذاته ، أو من تقريب المسافة التي تبعد عن ذاته ، ومن هنا حدث الصدع النفسي ، أو الشرخ الروحي ، وما ترتب عليه من حالات الكآبة والتعاسة والسأم فضلاً عن ظواهر الغربة والعراقة والاعترا ب . وكان من الطبيعي أن تظهر فلسفات تمجد العمل ، لا العمل من حيث نتائجه المادية ولكن من حيث العنصر الروحي الذي ينطوي عليه ، فإذا نظرنا إلى أي عمل من الأعمال نظرة سطحية وجدنا أنه ينسينا أنفسنا ، وأن التأمل يقودنا إلى معرفة حقيقتنا الداخلية . ولكن إذا نظرنا إلى الأشياء نظرة أكثر عمقاً وجدنا أن العمل يتخذ من الجهد المبذول وسيلة لعقد الصلة بيننا وبين أشباهنا ، في حين أن التأمل ليس إلا نوعاً من العزلة التي تنم عن الأثرة ، ومن هنا كانت القيمة الجوهرية للعمل ، أي للعمل باعتبار

جوهره الحقيقي وهو الجهد المبذول - ومن هنا أيضاً كان العمل الحقيقي العميق هو هذا الذي يرتبط ارتباطاً لا انفصام له بمعرفة الإنسان لذاته ، ومن هنا أخيراً كانت المعرفة والعمل شيء واحد أوهما وجهان لشيء واحد .

وهذا ما عبرت عنه الفلسفات الروحية التي ظهرت في طوال هذا القرن وتمثلت في آراء كل من « هنرى برجسون ، وموريس بلوندل ، وليون برنشتيك » ، ولم تكن (السيريالية) إلا التعبير الفني والأدبي عن هذه الفلسفات ، وكيف لا والمعرفة التي يبحث عنها « أندريه بريتون » ليست تلك التي تهيم على سطح النفس أو سطح الأشياء ، ولكنها المعرفة التي تحدث تمويراً عميقاً في داخل نفوسنا ، وتسبب تطوراً حقيقياً في صميم ذواتنا ، وبذلك تولد الحكمة التي ليست هي مجرد المعرفة .

وعلى ذلك فإذا ما واجهت الإنسان لحظة تلاقت فيها كل أوجه النشاط الإبداعي ، من الصوت في الموسيقى ، إلى اللون في اللوحة ، إلى الوزن في الشعر ، إلى الإيقاع في الرقص ، إلى التعبير في الأداء ، إلى الجلال في الكلمة . فإن هذه اللحظة ليست هي الحدس الفلسفي ، ولا الوحي الفني ، ولا الكشف الصوفي ، وإنما هي باختصار المطلق (السيريالي) .
(والسيريالية) على عكس الكثير من الحركات الفكرية ، ليست منهجاً محدداً ولا هي مذهب مغلق ، وإنما هي على عكس ما فسرهما الكثيرون منهج مرن ومذهب مفتوح ، تُعنى بحياة الإنسان الواقعية ، كما تُعنى بالتجديد المستمر للحياة ، وهذا هو معنى قول « رامبو » « يجب أن يظل الإنسان جديداً باستمرار » . ومع ذلك (فالسيريالية) لا تدعى أنها استحدثت حقائق جديدة ، فكل ما أضافته من حقائق كان قائماً بالفعل ، إلا أنه لم يكن معروفاً .
(والسيريالية) فوق هذا كله تتصل بوجودان الإنسان مكتملا ويفكره وفعله متفاعلين ، ولا عجب بعد ذلك من أن تتحول (اللا أخلاقية) المطلقة في (السيريالية) إلى نوع جديد من الأخلاق ، (واللا أخلاقية) هنا ليس معناها التحلل والانحلال ، وإنما معناها الأخلاق التقليدية والوقوف منها موقف الرفض باستمرار .

ولعل هذا الموقف يشبه إلى حد بعيد موقف الفيلسوف الألماني « نيتشه » ، فإن ما يسميه نيتشه (أخلاق السادة) يسميه « جورج باتاي » (أخلاق السيادة) وبذلك يختلف « باتاي » مع « نيتشه » ، ويختلف أيضاً مع (السيريالية) ، فهو يجعل من حياته الواحدة اثنتين أو ثلاثاً ، أو هو بمعنى آخر يجزئ حياته إلى ثلاثة جوانب : السياسي ، والفكري ، والشاعري . وبذلك

يعود إلى حالة الانفصام الروحي وما يتخلف عنها من سأم وملل ، واغتراب ، ويبعد بمسافات طويلة عن لحظة المطلق التي تؤمن بها (السيرالية) ، والتي هي جوهر روحها الدفين .

التعبير عن العجيب :

وعلى ذلك (السيرالية) وجود وفعل ، وإذا كان «بريتون» قد تردد في البداية بين تسميتها (بالسيراليزم) أو (السيناتوراليزم) أي (ما فوق الواقع وما فوق الطبيعة) فلأنه كان يجمع في واقعه الطبيعي ، أو طبيعته الواقعية بين فكر «ماركس» ، وشعر «رامبو» ، ولأن الواقع عنده لا يتفصل عن الإمكان ، والزمن لا ينسلخ عن الالتماس ، والمادة الماثلة لا تبعد كثيراً عن الخيال . كان هذا هو السبب في حرص (السيراليين) على البحث عن أشكال غريبة أو ما يطلقون عليه (التعبير عن العجيب) ، وما يستخدمون في سبيل الوصول إليه الكتابة الآلية ، والرسم الآلي ، وما يعرف عندهم بأسلوب التوليف .. وهذا ما عبر عنه «أندريه بريتون» (نقلاً عن جورج فلانجان) بقوله : «... لقد بدا لي وما زلت أعتقد بأن سرعة التفكير ليست أعظم كثيراً من سرعة الكلمات ، ومن ثم فإنها لا تزيد عن انطلاق كل من اللسان أو القلم . ولقد كان في ظروف كهذه .. إنى بدأت أملأ صفحات من الورق بالكتابة ، وأنا أحس باحتقار شديد لما قد يكون لهذه الكتابة من قيمة أدبية . وبهذه الطريقة كانت تتكون الكثير من الجمل (السيرالية) مثل : (الخطاب الذي لصق من زوايا ثلاث بسمكة) و«المحارة السغالية التي أكلت الحبز المثلث الألوان» و«الدخان ذو الأجنحة الذي أغرى الطائر المحبوس» وقصيدة «بريتون» نفسها (شجرة الكريز الصغير المصنوع من الأرانج) .

فالقصيدة (السيرالية) ، كما بين لنا نقاد هذه الحركة ، ليست بالقصيدة التي نعرفها بهذا الاسم ، والتي تعارف عليها النقاد والشعراء ، منذ العصور الأولى للأدب ، وإنما هي نصوص متناثرة هنا وهناك ، لم تكتب إلا استجابة لإلحاح القوى الكامنة في بواطن اللا شعور ، ورغبتها الملحة في أن تطفو فوق السطح ، فهي تمثل استجابة لرغبة سيكلوجية ، دعت إليها الحاجة ، وألحت عليها الضرورة . ومع ما يعوزها من طابع التقليدية ، فإنها قد أثرت ذخيرتنا الأدبية ، بفضل إضافاتها المتشعبة في مضمار اللا شعور ، وآثاره العديدة على الآداب والفنون .

نجد مثلاً هذه الأبيات الشعرية من قصيدة «إيلور» السيرالية ، المسماة (الزهرة الشعبية) :

« على امتداد الحوائط

« حيث تصدح الموسيقى .

« وقد اتجهت بآذانها النحاسية نحو النور

« رأيها تنتظر المداعبة الممتزجة .

بالخوف من الغيوم والرعد والأمطار» .

فالصور المتلاحقة في هذه الأبيات غير متكاملة ، ومهمة الناقد في هذه الحالة استكمالها وتوضيحها للقارئ ، حتى يستطيع أن يستشف من وراء هذه العملية تكاملها (السيرالي) .
فما هي جوقة الموسيقى تشنف الآذان بعذب الألحان ، وهناك على امتداد الطريق تقف
الفتاة في انتظار صديقها ، في يوم ملئ بالغيوم والرعد ، وينذر بسقوط الأمطار ، والصورة
الكلية تعبر عن رابطة الحب القوية التي تتخطى عوائق الطبيعة ..

وهكذا نجد أن الصور (السيرالية) في الشعر غير مترابطة ، وأنها لا تخضع لذلك الترابط
المنطقي الذي نجده في الأشعار الأخرى غير (السيرالية) ، وهذا ما عبر عنه الناقد (السيرالي)
«أريادميزيه» في كتابه عن (السيرالية) بقوله :

« حينما ندرك المعزى الداخلى للتعبيرات المختلفة ، فإن اللغة سرعان ما تصبح طوع بناتنا ،
وسرعان ما تمدنا بخيوط منفصلة نتهدى بها وسط زحمة المشاعر وجلبة الأفكار ، حينئذ يتحطم
ذلك التداعي التقليدى بين أشكال الكلمات ومعانيها » .

وهذا الاتجاه هو بمثابة حجر الأساس في النقد (السيرالي) للأدب الأوربي المعاصر ،
وليس معنى هذا أن العمل الفنى (السيرالي) المراد تقييمه خال من الترابط ، فهناك ترابط من
نوع جديد ، إنه بالأحرى تراوج بين المضمون الشعري ، والصورة الحية للألاءة التي تنبض
بالإحساس المكبوت ، والمشاعر الفياضة المتدفقة من أعماق العقل الباطن .

لهذا كان للكتابات واللوحات التي تتم بطريقة تلقائية معنى ومغزى (سيرالي) كبير ،
يستطيع الناقد من ورائها أن يستشع وجود خيوط متباعدة ، واتجاهات متشعبة سواء في الشعر
أو في الفن .

وعلى هذا النحو انتقلت الآلية في الكتابة إلى الآلية في التصوير ، فأبنا فنائاً مثل
« ماسون » يرسم صوراً يترك فيها ريشته تتجول دونما هدف على الورق ، كأنما عقله الباطن هو
الذى يحركه ، من ذلك مثلاً لوحته الشهيرة (الشموس الغاضبة) التي رسمها وفي اعتقاده أن

(العقل الباطن أكثر واقعية من العقل الواعي ، ومن التفكير المنظم الذى ينتج عنه فى الغالب غباء عظيم) .

أما طريقة التوليف هذه فتتكون فى الأدب من كلمات مكتوبة على قطع صغيرة من الورق تجمع وتوضع جنباً إلى جنب ، وتتكون فى الفن من قصاصات الصحف التى تجمع عن غير قصد وتلصق بلا تعمد ولا اعتساف ، ولقد برع «ماكس أرنست» فى هذه الطريقة ، حتى أصبح أستاذ رسم الصور باستعمال طريقة التوليف .

وكان لكتابات «سيجموند فرويد» تأثير كبير على جميع (السرياليين) ، وكان «أندريه برتون» الذى درس الطب وتخصص فى علم وظائف الأعضاء على علم تام بأفكار «فرويد» ، فحاول بحماسة بالغة أن يدخلها إلى النظرية (السريالية) ، وبخاصة تفسيره للأحلام على أنها تفرغ للطاقات النفسية والجنسية المكبوتة فى طيات اللاشعور . ومن هنا ظهرت فكرة الحلم كمادة أساسية فى كتابات (السرياليين) ولوحاتهم ، كما ظهر اهتمامهم بالرموز الجنسية ، والمعالجة الصريحة والمكشوفة لموضوعات الجنس ، وليس أدل على ذلك من لوحات «يوفين تالجي ، رينيه مارجرىث» ثم الفنان الشهير «سلفادور دالى» الذى تعتبر رسومه للأحلام أعظم رسومات (السرياليين) المتأثرة بهذا الاتجاه .

والذى يهمنى الآن من هذه التركيبات الغريبة والتعبيرات الأكثر غرابة مما يتبدى فى هذه الأمثلة وفى أمثلة أخرى مثل فنجان الشاي المصنوع من الفراء ، والقفاز البرنزى الذى ترتديه سيدة ، وجدار الحائط المغطى بالريش ، والساعات المتوتية الملقاة على فروع الأشجار ، وجذع الفتاة الجميلة العارى الذى غرس فيه حد الموسيقى . الذى يهمنى من هذا كله هو رغبة (السرياليين) الأساسية فى التعبير عن الوجود المادى غير المنطقى ، وفى تجميع عناصر الإدهاش المفاجئ والصدمة المباشرة ، وفى إظهار (الشيء العجيب) والتعبير عنه بطريقة هى الأخرى من النوع العجيب .

ولهذا فالناقد (السريالى) ، لا يسعى إلى ترديد ما تعارف عليه السابقون ، أو التقليديون بوجه عام ، ولا يقتنع بالمذاهب والاتجاهات التى اعتاد عليها غيره ، ليردد الأقوال المعروفة ويطلق الأحكام المألوفة ، مما عفى عليه الزمن ، وإنما هو فى تقييمه للأعمال الأدبية والفنية المعاصرة التى هى نبات (سريالى) خالص ، إنما ينهج منهجاً أقرب إلى الإبداع منه إلى النقد

بمعناه التقليدي ، فهو يكشف لنا عن مواطن الصور (السريالية) الخلاية ، ويمر بنا من مرحلة ليصل بنا في النهاية إلى الصورة البليغة في تكاملها (السريالي) .
فتلك المراحل التي يمثّلها الناقد (السريالي) ، إنما هي إبداعية أكثر منها نقدية ، ومن هنا كانت الرابطة بين الناقد (السريالي) ، والشاعر أو الفنان (السريالي) ، رابطة عضوية للغاية ، وليست رابطة عضلية بأى معنى من المعان ، إنها رابطة لم نعهدها من قبل في تاريخ الفن والأدب على مر العصور .

نظرية المجال (السريالي) :

وهكذا فإن (السريالية) تختلط بالعجيب أو الغريب الكامن فينا ، والذي يجب الكشف عنه في الحال ، بعيداً عن مناهج العلم وأقيسة المنطق ، فإن اكتشاف هذا الشيء العجيب أو الكشف عنه هو بمثابة العثور على جرائم فكره يصبح الإنسان بمقتضاها قابلاً للذوبان ، تماماً كما يذوب في الأشياء التي يراها ذوبان الجليد .

هذا الامتزاج بين الواقع والفكرة الخيالية أو المتخيلة ، هو الذي يجده الفيلسوف الفرنسى «جان فال» عند الشاعر الإنجليزى «وليم بليك» .. فالشاعر الإنجليزى يرفض بإلحاح تطبيق الأشكال الجامدة ، أو الأطر الجاهزة ، على كل ما هو شاعرى أو شعر ، لأن روح الشعر شيء فينا ، في أعماق نفوسنا وطيات ضمائرنا ، ومن ثم فإن الكشف عنه أو اكتشافه لا يتم بمحاولة هندسية تفرض عليه من الخارج ، ولكن بجهد (سيكلوجى) عميق يتجاوز الواقع إلى ما وراءه .

ومن هنا كان وجه الفيلسوف الفرنسى «باشلار» هو الشاشة التي تنعكس عليها الفكرة (السريالية) ، فعند «باشلار» أن الخيال يفلت من جبرية التحليل النفسى ، والعقل يتمرد على الفكرة السطحية التي تحاول إرجاع المركبات إلى عناصرها الأولية . وعلى ذلك فهو يرى استحالة دراسة ظاهريات الشعور دراسة مستقلة عن العالم الخارجى ، ويأخذ بالتطبيق العام لفكرة المجال على كل من العالم المادى والعالم الروحى ، وهذا هو ما أكدّه أحد رواد الشعر (السريالي) بقوله : «إن المجال لم يعد شيئاً في ذاته ، لكنه مجموعة من العلاقات التي توجد بين بعض القوى المضبوطة ، وسيحل المجال شيئاً فشيئاً محل الجوهر» .

وفوق هذه القاعدة العلمية يقوم بناء (المتافيزيقا السريالية) ، فهم يتكلمون عن المجال

باعتباره الحقيقة الكونية التي تسمو على التفرقة بين العقل والمادة .. بين الواقع والخيال .. بين الشكل والمضمون .. بين الكلمة والصورة . وهم يقصدون بالجمال السلوك التلقائي الذي يتألف من مجموعة الكلمات والصور التي تصدر عن أحد الميول ، أو إحدى الرغبات . وعلى ذلك فإذا كان (السيرياليون) يترجمون شعراً هذا الحلم الذي فسره « فرويد » على أنه رؤية خاصة لمنابع الخيال ، فإن الأمر لا يتعلق بحلم عادي أو حلم مألوف ، وإنما يتعلق بقوى الصورة الصادرة عن الرغبة . وقد شرح « ألفريد سوفي » في كتابه إلهام عن (سوسولوجية السيرية) ، كيف أن المجتمع (البورجوازي) يقضى على حركات القهر والجبر والالتزام بمحاولة امتصاصها في حين أن (السيرية) بحث جاد في قوى المجال .. ومعنى الصيرورة .. وتلقائية الفعل وسط عالم محكوم عليه بالغموض والآلية والاستغلال .

ونعود إلى فكرة الصورة لنجدها أهم عناصر نظرية الشعر (السيرية) ، فهي مرغوبة في ذاتها ، وهي سبب وشيء ، ثم هي حقيقة ونظام طبيعي ، والشاعر أو الرسام (السيريالي) عندما يدعى لأحد الميول ، أو إحدى الرغبات ، وما يصدر عنها ويحيط بها من صور ، إنما يحرص على إدخال الخيال في الواقع ، رغبة في الوصول إلى (الحقيقة الكلية العامة) التي هي غاية الإنسان (السيريالي) .

وبعد الصورة تُجسّد الكلمة ، فالسيرية لا تُعنى فقط بتجديد الصورة ، ولكنها تُعنى إلى جوار ذلك بتجديد اللغة ، وعلى ذلك سعت الكتابات (السيرية) سعياً جاداً وصادقاً نحو مناليع الكلمة وأصول اللغة رغبة في إعادتها إلى حياتها الحقيقية ، وحياتها الحقيقية في أن تصدر عن الذات لتعبر عن الشعور ، لا أن تستقي من المعاحم والقواميس ، فالمعاجم والقواميس ، إن هي إلا توابيت تُحنط فيها الكلمات وتدفن فيها اللغة ، بدلا من أن تكون أدوات حية في معركة التعبير ، وهذا ما عبر عنه « أندريه بريتون » في (المانيفستو) الأخير بقوله : « ضعوا أنفسكم بقدر الإمكان في أشد حالات الانفعال ، جردوا عبقريتكم ومواهبكم وعبقرية ومواهب كل الآخرين من أي تقليد أو نظام ، قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم الوسائل التي تصلكم بكل شيء .. اكتبوا بسرعة ومن غير أن تفكروا في موضوعات جاهزة ، اكتبوا بسرعة لا تحتفظون معها بشيء ولا تقرأون بعدها ما كتبتموه .. إن اللغة قد أعطيت للإنسان لكي يحيلها إلى عادة (سيرية) » .

يجب تغيير اللعبة :

ولكن الثورة (السريالية) لم تقف عند مجرد المناداة بضرورة تجديد الصورة وتجديد اللغة باعتبارهما جناحي التعبير.. الصورة في ميدان الفن ، والكلمة في ميدان الفكر ، ولكنها تحطت هذين الميدانين إلى حيث الحياة والإنسان ، فطالبت بضرورة تغييرهما وضرورة تناوئهما بالتجديد .

ولقد عبر «أندريه بریتون» عن هذا المعنى بقوله : « يجب تغيير اللعبة ، وليس مشاهد اللعبة » ، وهو يقصد باللعبة الحياة ، أما مشاهد اللعبة فهي : الشعر ، والفكر ، والفن ، والرقص ، والغناء . وهي مشاهد لا ينظر إليها «بریتون» على أنها قطع ديكور ، ولكن على أنها عناصر (فوق إنسانية) على نحو ما يستخدم اصطلاح (فوق الواقعية) ليعبر به عن (السريالية) . هذه العناصر التي تغنى بها من قبل كل من «كولردج» ، وهنري باريزو ، وإدجار آلان بو .. أليست هي أيضاً عناصر (سفينة رامبو السكرى) ، (وأسبوع بنجان الحزين) ، (وأرض اليوت الخراب) .

إن الرؤية (السريالية) سواء كانت خيالية أو أسطورية فإنها تصل دائماً إلى المستوى الروحي أو (الميتافيزيقي) ، والشاعر (السريالي) إذ ينفذ إلى العالم غير المرئي ، فما ذلك إلا ليجعلنا نراه أو ليجعله مرئياً بالنسبة للجميع ، ثم هو إذ يقف بين الموت والحياة فلائنه إنسان واقعي ، وإذ يتخطى الواقع ويتعداه فلكي يقف فيما فوق الواقع ويعود ليطال منه على الإنسان .

وإذا كان معظم النقاد قد أشادوا «بأندريه بریتون» (أناً للسريالية) و(رائداً لنظريات أدبية) و(كاتباً نثرياً من الطراز الأول) ، فلا ينبغي أن ننسى أن «أندريه بریتون» كان إلى جوار هذا كله شاعراً كبيراً .. بل كان شاعراً فوق العادة . وليس أدل على ذلك من أن طالب الطب «أندريه بریتون» عندما أهدى إلى الشاعر الكبير «أبولينيير» قصيدته الأولى التي تأثر فيها «بملازميه» ، تنبأ أبو الشعراء للشاعر الناشئ بمستقبل كبير في دنيا الشعر ، وبعدها تعارفا ، ولكنها كانا وظلا عدوين يحترق كل منهما الآخر ، على حين احتفظ «بول فاليري» بالمسافة القائمة بينه وبين «بریتون» الذي صادق «جاك فاشيه» كأمعق وأروع ما تكون الصداقة ، ولكن «فاشيه» لم يلبث أن قُتل ولقي مصرعه فلم يغفر «بریتون» قتله أبداً ، كما لم

ينس موت «أبوللينير» على الإطلاق .

نعم . فقد كان «أندريه بریتون» يكره الموت ويغضه ، كأشد ما يكون البغض والكراهية ، حتى أنه لفرط كراهيته للموت سُمي (شاعر الموت) .
ولعلنا لامتلك الآن بعد أن مات شاعر الموت إلا أن نردد قول «جوليان جراك» ، «إن «بریتون» بطل من أبطال العصر» بل لعلنا لا نملك إلا أن نضيف إلى قول الناقد الفرنسي قولنا : «وسيزل بطلا من أبطال العصر» لأنه حمل هم الثورة وقدرها كما حمل هم الثوار ومصيرهم . وإذا كان في طوابع الثورة قد وجد مع زميله «بول إيلوار» ولوى أراجون» في الشيوعية خلاصاً جديداً للإنسان ، ثم عاد وانسحب من الشيوعية تنظيمياً ، إلا أنه ظل تقدمي الفكر يرفع راية الحرية والكفاح ، ويث القيم الإيجابية في أعماق الإنسان وفي ضمير العصر .

هل للسريالية مستقبل ؟

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو : هل تستمر (السريالية) بعد وفاة رائدها الأكبر ، أو هل (للسريالية) مستقبل ؟
أغلب الظن أن (السريالية) لم يعد لها حاضر حتى يصبح لها مستقبل ، فإن باعث قيام الثورة (السريالية) لم يعد لها وجود ، وإصرار فيلسوفها الأكبر «أندريه بریتون» على أن يمضي بها إلى آخر نتائجها المنطقية ، غير ملتفت إلى حركة الواقع وحتمية التاريخ ، كل هذا وكثير غيره كان من شأنه الإغراق في الواقع الدانخلي على حساب الواقع الخارجي . وإيقاف الحركة (الديالكتيكية) التي بشر بها «أندريه بریتون» ، وما ترتب على إيقافها من العجز عن التحرك بين النقيضين ، ومن العجز أيضاً عن الوصول إلى المراكب منها أو الواقع الجديد .. ذلك الواقع الذي حققه العقل (الجلد) وعجز عن تحقيقه العقل (الباطن) .

فإذا كانت (السريالية) قد ازدهرت في سنوات ما بين الحربين ، وبخاصة في السنوات الأخيرة التي بدا العالم فيها وكأنه في حالة من الشلل النفسي والروحي .. فالكل خائف ، والكل مذعور ، ولا خلاص هناك ، ولا أمل في الخلاص .. فالتقوى الفاشية على الأبواب والحرب العالمية تهدد كل إنسان ، أقول إنه إذا كانت (السريالية) قد ازدهرت في هذه السنوات التي طحنها القلق ومزقها التوتر ، إذ قدمت للناس مبررات الثورة على الواقع الخارجي

بالانصراف عنه ، كما هيأت لهم فرص الهروب إلى عالم آخر قوامه الخيال والأحلام فإنه بقيام الحرب ، وسقوط باريس ، وتهديد النازي للعالم كله ، لم يعد للسيرالية ما يبررها ، باعتبارها حركة سلبية تغالى في الاتجاه الانطوائى ، وتحصر على إبراز معالم التجربة اللاشعورية. وتقطع صلتها بالواقع الاجتماعى والعالم الخارجى ، وهكذا كانت (السيرالية) هى أولى ضحايا الحرب كما قال « فلانجان » ، وكان لزاماً على مفكرىها الأحرار من أمثال « أراجون ، وإيلورا ، وكلودروى ، ويكاسو » وغيرهم من أن يتفصلوا عنها ويعلنوا عودتهم إلى الاعتراف بالواقع الخارجى ، والاشتراك فى حرب المقاومة ، والانتصار للقيم الاجتماعية الخلاقة ، والالتزام الواعى بقضايا العصر.

وهكذا عاد الفن التجريدى .. « فن بيكاسو ، وبراك » ، كما عاد الفكر الوجودى « فكر سارتر ، وكامى » ، عادا ليحتلا مكانهما الحقيقى وسط حماس الجمهور وتقديره ، فإن روح الثورة القوية فى الفن التجريدى والفكر الوجودى لما أقدر تعبيراً عن روح العصر ، وأكثر تحريراً لشعوب العالم من هروب (السيرالية) إلى أرض الأحلام فى دنيا من صنع الخيال .

الصرخة السابعة

« أندريه مالرو »

سارق النار ... وعاشق الآثار

« إن الالتقاء ببعض الأفكار ، يكون حاضراً أحياناً
حضور الكائنات ، ولقد التقيت في مصر بتلك
الأفكار التي ظلت أعواماً طويلة تنتظم تفكيرى
عن الفن والفكرة الأولى ولدت من أبى الهول
« أندريه مالرو »

« لا يظهر الإنسان عظمتة حين يلمس طرفاً واحداً ، بل حين يلمس الطرفين معاً في آن
واحد ، ويشغل كل ما يقع بينهما من فراغ » .
لو أن هذه العبارة التي قالها الفيلسوف الفرنسى الشهير « بليز بسكال » ، منذ ثلاثة قرون ،
انطبقت على إنسان في عصرنا الحاضر ، لما كان ذلك الإنسان سوى الفيلسوف والروائى والفنان
والمناضل الثورى .. « أندريه مالرو » ، الذى فقدته الثقافة الفرنسية العالمية الإنسانية ، في
مثل الشهر الذى ولد فيه منذ ثلاثة أرباع قرن من الزمان (٣ نوفمبر ١٩٠١) عاشها بالطول
والعرض والعمق ، أحس الحياة فعاش فيها ، وأحس الموت فعبر عنه بل وعاش فيه ، ولكنه
كان أروع من غيره ، لأنه استطاع أكثر من غيره أن يجعل من الإنسان المخلوق الفانى ، ذلك
الفنان الخالق الخالد ، الذى يحاول باستمرار أن يعلو على ذاته ، وأن ينتصر على الكون ، وأن
يقبض على المطلق ، يجمع يديه ، فإذا كان من شأن الفن أن ينقلنا من عالم القضاء والقدر ،
إلى عالم الوعى والحرية ، وهذا معناه أن انتصار الإنسان على الكون إنما يتحقق عن طريق
(الإبداع الفنى) ، فعند « أندريه مالرو » أن ذلك الطابع الإنسانى الخالد ، هو المظهر الأوحى
لعظمة الإنسان !

إنجيل الفن وإنجيل الثورة :

أجل .. لقد عرف ذلك الكائن الفاني الذى أدرك تمام الإدراك ، أنه لا محالة ذائق الموت ، كيف يتترع من الغمام أغنية الكواكب ، وكيف يعهد بتلك الأغنية إلى الأجيال القادمة ، عساها أن تتردد على مر العصور ، وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها كما قال « أندريه مالرو » : « ستظل تهتز فى حركاتها الخالدة اهتزازة من يشعر بكل ما فى كلمة (الإنسان) من قوة وعظمة وشرف » ١ .

حقاً لقد استطاع « أندريه مالرو » الذى طالما نادى طوال حياته بإنجيل الثورة ، أن يهتدى أخيراً إلى إنسانية أعمق فى إنجيل الفن ، وأن يصرخ بأعلى صوته : « حيثما وُجد فن ، فلا بد من أن يكون ثمة إنسان متحرر ومتنصر » ..

ورحلة حياة « أندريه مالرو » طوال ثلاثة أرباع قرن من الزمان ، هى رحلة كتابة هذين الإنجليين ... إنجيل الثورة وإنجيل الفن ، فهو بحق الكاتب الذى لم يفصل أبداً بين الفكر والعمل ، بين الفن والتجربة ، بين الوجود والفعل ، فكانت كتاباته مطابقة لحياته ، وصدى مباشراً لإحساسه بهذه الحياة ، ولقد انعكست تجاربه وتجارب عصره فيما ألف من روايات ، وفيما كتب من مذكرات ، بل ولا مذكرات ..

غير أن عظمة كتابات « أندريه مالرو » هى أنها استطاعت أن تبين لنا ، كيف أن كل خالق فنى ، ليس مجرد صدى لما يراه أولاً يحيط به ، وإنما هو صاحب نظرة أصيلة يعلو بها على عصره ، حتى وإن كانت هناك علاقات تربطه بظروف هذا العصر .

وعلى ذلك وجدنا « أندريه مالرو » لا يستطيع أن يحكم على الإنسان ، دون أن يعلو على الإنسان ، فكان أن حفلت كتاباته ببطافة عجيبة من الأوثان .. وثن الموت ، ووثن الحرب ، ووثن الثورة ، ووثن التاريخ ، ثم أخيراً .. وثن الفن ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن ظل « أندريه مالرو » ، خلال تطوره الروحى المستمر ، من أشد المعجبين بالفيلسوف الألمانى الشهير « نيتشة » ، فقد وجد فى ذلك « الإنسان الأعلى » الذى نادى به نيتشة أكبر غاية يمكن أن يعمل من أجلها الإنسان ، حتى لقد انتهى به الأمر إلى تجريد الإنسانية من كل ثرائها ، من أجل الإلقاء بها تحت أقدام هذا « الإنسان الأعلى » .

غير أن إيمان « أندريه مالرو » بالإنسان الأعلى ، لا يعنى تجاهله لنقطة الانطلاق الأساسية

في كل تفكيره ، ألا وهي الإنسان الواقعي الحى ، ذلك الإنسان الذى عرفه حق المعرفة ، وخاض من أجله المعارك العنيفة الضارية ، وظل يدافع عن كرامته ، ويزود عن حريته . فالقضية الأولى التى أخذ « أندريه مالرو » على عاتقه الدفاع عنها ، إنما هى قضية الكرامة البشرية ، وإذا كانت هذه القضية قد اتخذت على يديه طابع المأساة (الميتافيزيقية) ، حيث أدت به إلى تأمل واقعة (الموت) التى تجيء فتحيل الحياة إلى (قدر) محض ، فقد عرف « أندريه مالرو » كيف يجد في (الموت) أكبر دليل على عبث الحياة .. وهذا ما عبر عنه في رواية (الطريق الملكى) بقوله :

« إن ما يرين على كاهلى ، إن صح هذا التعبير ، إنما هو موقفى كإنسان ، أعنى أن تدب في أوصالى الشيخوخة ، وأن ينمو في داخلى كالسرطان ، ذلك الشيء الفظيع الذى يسمونه بالزمان ، دون أن يكون في وسعى استرجاع أى شيء مما كان » .

غير أن إحساس « أندريه مالرو » بعبث المصير البشرى ، هو الذى ولد في نفسه ذلك الشعور الحاد بضرورة العمل على تحرير الإنسان ، فراح يعلن أن الإنسان قد تحرر من كل (غائية) ، وأنه قد أصبح عليه الآن أن يبحث عن غايته في ذاته ، في دخيلة نفسه ، دون أن يخضع نفسه لغاية خارجية ، ودون أن يربط ذاته بأى نموذج سابق ، وهكذا أصبح انعدام كل (غائية) في الحياة ، بمثابة الشرط الضرورى للعقل ، وهكذا راح « أندريه مالرو » يقذف بنفسه إلى المعركة ، واثقاً من أن الإنسان يستطيع كل شيء ، لأنه هو نفسه ليس بشيء ! . وإذا كان « أندريه مالرو » قد قال عن صديقه الأكبر « شارل ديغول » ، إن « شارل » قد صاغته الحياة ، أما « ديغول » فقد صاغه القدر أو المصير ، ففي وسعنا أن نقول عن هذا الكلام ، إنه صحيح كل الصحة ، تماماً كما صاغته الحياة « أندريه » ، والعبقريّة « مالرو » !

قيمتان : الحرية والإرادة :

ويكفى أن نشير إلى الثورات الكبرى التى شارك فيها « أندريه مالرو » ، والحروب المريعة التى خاضها ، والقضايا الإنسانية التى دافع عنها ، والمناصب الخطيرة التى تولاها ، واستنكاره لكل معانى العنف والطغيان ، وكل ما من شأنه أن يؤدى إلى موت الإنسان ، لنذكر على الفور كيف ربط بين السياسة والأخلاق ، محاولاً أن يعيد السياسة مرة أخرى إلى حرمة القيم والمبادئ والمثل العليا . وكيف جمع في رواياته باستمرار بين طرفين من الشخصيات .. من يريدون

استعباد الإنسان ، وإذلال الإنسان ، ومن يريدون كرامة الإنسان ، وشرف الإنسان ، لاكرامة الإنسان وشرف الإنسان داخل المجتمع الإنساني فحسب ، بل كرامة الإنسان وشرف الإنسان أمام المجهول ، وأمام مصيره ، وأمام القوى الرهيبة التي تتحكم في هذا العالم . والواقع أن «أندريه مالرو» لم يستطع أن يتخلص من تلك (الأسطورة الثورية) التي سيطرت على خياله الشاب ، والتي زودته بتلك الخبرة الثورية التي مكنته من الوقوف على الكثير من النماذج البشرية الرائعة ، فاستطاع أن يظهرنا على الكثير من ضروب البطولة ، وأن يضع أمام أعيننا في لوحات غنائية مذهشة ، عدداً غير قليل من الشخصيات الإنسانية المفعمة بحب الحرية ، والرغبة في الدفاع عن الكرامة البشرية ..

ومن هنا ، فإن تمجيد «أندريه مالرو» للثورة ، لم ينحرف به يوماً نحو الفاشية ، بل لقد ظل مؤمناً كل الإيمان ، بأنه مهما كان من ضعة الإنسان ، فإنه لا يمكن أن يكون مجرد وسيلة من الوسائل ، لغاية من الغايات .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل : العدل ، والأمل ، والعظمة . والنبيل ، والشجاعة ، فضلاً عن عبارات مثل : شرف الإنسان ، وكرامة الإنسان ، تخرج من فم «أندريه مالرو» لتسيل على قلمه ، وتبشر بخلاص إنساني من نوع جديد .

حتى الحرب التي اشترك فيها كما لو كان هو الذي أعلنها ، كان يخوضها على مضض ، لكرهه للحرب ، تلك الكراهية الشديدة ، ولكن إذا كانت الحرب هي قدر الإنسان ، وإذا لم يكن منها بد لصيانة الإنسان ، فهذا هو «أندريه مالرو» يصرخ هاتفاً : «فليكن النصر حليف من يدخلون الحرب وهم لا يحبونها» ..

وهذا معناه أن الأمل وليد الألم ، ووليد الشجاعة في مواجهة القدر ، وعلى الإنسان أن يدرك أن كفاح الشر ، ومقاومة القهر ، هما الضمان الوحيد لشرف الإنسان وكرامة الإنسان .. ومن هنا نظر «أندريه مالرو» إلى (الحرية) و(الإرادة) على أنها القيمتان الرئيسيتان في حياة الإنسان ، حرية ضرورية للإبداع ، وإرادة لا غنى عنها لإنجاز الفعل . وانطلاقاً من هاتين القيمتين عاش «أندريه مالرو» كل ما عاشه من تجارب كثيرة وخطيرة ، استطاع فيما بعد أن يحولها إلى إبداع فني ، أليس من الصعوبة بمكان أن نفصل بين حياة هذا الإنسان وبين شخصيات مثل «جارين» بطل رواية (الغزاة) ، «وويركن» بطل رواية (الطريق الملكي) ، «وجيسور» بطل رواية (قدر الإنسان) و«مانويل» بطل رواية (الأمل) ، «وكاستر» بطل

رواية (عصر الاحتقار) «وفنسسان برجييه» بطل رواية (أشجار الجوز في التنبورج) .. وغيرهم من الأبطال الذين ساروا في طريق الأمانة والعذاب إلى أقصى مداه ؟ .. أجل إن «أندريه مالرو» لم يلبث أن اكتشف أن أكبر قوة يمكن أن تملكها الثورة إنما هي قوة الأمل ، لا قوة الكراهية ، ومن هنا بدت له الثورة بمثابة حلم أكبر ، ييشربقدرة الإنسان على الصراع ضد القدر ، وينبئ بإمكانية الوصول إلى امتلاك المطلق ..

وسرعان ما راح «أندريه مالرو» يسائل التاريخ عن معنى الحياة البشرية ، محاولاً استجلاء سر ذلك الوجود الإنساني الذي زاده إحساساً بالعدم ، منذ أن فقد إيمانه بالآلهة ، ووجد نفسه وحيداً قد خلى بينه وبين مصيره . ولم يستطع «أندريه مالرو» أن يقنع بالعلم كغاية روحية نهائية ، ولم يكن في وسعه أيضاً أن يجعل من عبادة الجمال هدفاً أقصى للإنسان ، فكان عليه أن يواجه مصيره كإنسان حر ، يعلم أنه لا محالة ذائق الموت ..

فكره هو قله :

حقاً إنه لا مناص من الكلام عن حياة «أندريه مالرو» قبل الكلام عن أدبه وفنه وفكره ، لا لأن حياته منعكسة على أدبه وفنه وفكره ، فمثل هذا يمكن أن يقال في عديد من الأدباء والفنانين والمفكرين ، يمكن أن يقال في أدب مثل «جان أنوى» ، وفنان مثل «جان كوكتو» ومفكر مثل «جان بول سارتر» ، ولكن لأن أدب «مالرو» ، وفن «مالرو» ، وفكر «مالرو» ، يكون نسيجاً واحداً مع حياته ، بحيث نجد أن حياته هي حياة أدبه وفنه وفكره .. وبحيث نراه في كل ما كتب سواء أكان رواية أم مذكرات أم تاريخاً للفن ، يحيل الأحداث التي يتعرض لها إلى تاريخ ، أو بالأحرى إلى أسطورة ، بما في ذلك شخصيته نفسها . فالفعل عنده هو قول مادي ، كما أن القول عنده هو فعل أدبي ، وهذا ما جعل من «أندريه مالرو» أسطورة بين كتاب هذا العصر ، بل أسطورة بين كتاب كل العصور .

وهكذا جاءت كل رواية من روايات «أندريه مالرو» وليدة تجربة ، كما كان كل كتاب من كتبه ، ريبب معاناة ، فكتابة الأول (أقمار من ورق) ١٩٢١ الذي ألفه وهو بعد في العشرين ، جاء بعد التحاقه بمدرسة اللغات الشرقية ، وتخصّصه في اللغة (السنسكريتية) ، وكان بمثابة أولى محاولاته لتخطي الفجوة التقليدية التي تفصل بين القول والفعل ، والتي تجعل من القول فعلاً ، وفعلاً يؤدي إلى التغيير في الواقع الحى . وروايته (غواية الغرب) ١٩٢٦

جاءت بعد اتصاله في بعثته الأثرية في كمبوديا ، بالثوار الأناميين والصينيين ، واشترآكه في تأسيس حركة (أنام الفتاة) . وروايته (المملكة العجيبة) ١٩٢٨ جاءت بعد انتقاله إلى الصين ، واشترآكه في نشاط (الكومنتاج) ، عندما كان (الكومنتاج) جبهة من القوميين والديمقراطيين والشيوعيين لتحرير الصين ، وبعد انفصاله عن (الكومنتاج) ، وعودته إلى فرنسا ، كتب ثلاثيته الآسيوية الشهيرة ، وهي (العزاة) ١٩٢٨ ثم (الطريق الملكي) ١٩٣٠ ثم رواية (قدر الإنسان) ١٩٣٣ التي حصل بها على جائزة (جونكور الفرنسية) ، واعتبرها النقاد أعظم رواياته على الإطلاق ، بل لقد أجمعوا على أنها مفخرة للرواية الفرنسية ، ومن أعظم الروايات التي أنتجها الأدب الفرنسي المعاصر ..

أما روايته (زمن الاحتقار) ١٩٣٤ فقد كتبها بعد اختياره رئيساً للجنة العالمية لمناهضة الفاشية ، وكان « هتلر » قد استولى على مقاليد الحكم في ألمانيا ، وفتح معسكرات الاعتقالات النازية ، وسافر « أندريه مالرو » إلى برلين بصحبة الأديب الفرنسي الكبير « أندريه جيد » ، للدفاع عن المتهمين بتدبير حريق البرلمان الألماني (الريشتاج) وهي التهمة التي كان قد لفقها لهم « هتلر » . وراح « أندريه مالرو » في هذه الرواية يصف بشاعة التعذيب في هذه المعسكرات ، ويدعو لحركة مقاومة النازية ، ويصرخ في وجه العالم : « إن الحوار بين الإنسان والتعذيب ، أبشع من الحوار بين الإنسان والموت » .

وكانت رواية (زمن الاحتقار) من الأعمال الأدبية التي تنبأت بسقوط الفاشية ، كمدّهب يتنافى مع الحياة الكريمة للإنسان ، وعلى الرغم مما فيها من مضمون ثوري إلا أن الرواية لم تلجأ إلى الخطابة أو الدعاية ، بل اعتمدت أساساً على الأدوات الفنية للرواية ، مثل تجسيد الشخصيات ، وإدارة الحوار ، وتشكيل اللوحات الحلقية ، وخلق الجو الملائم ، وتأكيّد الحبكة الروائية .

أما روايته (الأمل) ١٩٣٧ فقد كتبها بعد نشوب الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٦ وتطوعه على رأس المثقفين الأوربيين للدفاع عن الجمهورية الأسبانية ، وتنظيمه فرقة الطيران الأولية التي تطوعت لمقاومة الفاشيست الأسبان . ولقد دفعه إيمانه بعدم الفصل بين القول والفعل ، إلى الاشتراك في معارك عديدة ، جرح فيها أكثر من مرة ، فجاءت رواية (الأمل) قطعة فنية حية من ألسنة التيران ، تدور حول ثورة الفلاحين الأسبان ، وتطلّعهم إلى الكرامة الإنسانية ، بعيداً عن كل أساليب القهر والإذلال ، وذلك كله ، مصداقاً لإيمان

« أندريه مالرو » بأن الثورة لا يكتمل معناها ، إلا إذا اتحدت لها أساساً من الكرامة الإنسانية .
وإلا إذا عملت على تحرير الإنسان من كل ما هو غير إنساني ، وأى أدب لا يسعى إلى بصره
الإنسان ، لا يمكن بالتالي أن يعبش في وجدان الإنسان ، وهذا ما عبر عنه أحد أبطال هذه
الرواية بقوله : « لا توجد خمسون طريقة للقتال ، بل هناك طريقة واحدة فقط ، هي أن
نتنصر ! » .

ثم جاءت روايته الكبرى (أشجار الجوز في التنبورج) وهي الجزء الأول من ثلاثية روائية
بعنوان (صراع مع الملائكة) لم يتمها « أندريه مالرو » ، عن الحرب العالمية الثانية ، التي جند
فيها ، وجرح ، ووقع في أسر الألمان ، ثم تمكن من الهرب والاشتراك في المقاومة السرية ، ثم
قيادة فرقة (الإلزاس واللورين) ، التي أدمجت في الجيش الفرنسي الأول ، حيث تعرف
الكولونيل « أندريه مالرو » على الجنرال « شارل ديغول » الذي اختاره وزيراً للاستعلامات في
الحكومة المؤقتة التي تولى رياستها بعد تحرير فرنسا عام ١٩٤٥ ، ثم سكرتيراً للدعاية في حرب
« تجمع الشعب الفرنسي » الذي أسسه « ديغول » عام ١٩٤٧ ، إلى أن اعتزل « أندريه مالرو »
السياسة . وتفرغ للكتابة عن الفن ، إيماناً منه بأن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان ، وأنه
إذا كانت دائرة القدر والمصير التي حكم على الإنسان ألا يتجاوزها أو يتخطى حدودها ، دائرة
حتمية لا مفر منها ولا فكاك ، فإنها إنماتعى في ذات الوقت ، أن يتسلح الإنسان بالوعى بحثاً
عن حريته ، فإذا لم تتحقق حريته على النحو الذي يرضاه ، فيكفيه شرف المحاولة .
وعند « أندريه مالرو » أن الفن يساعد الإنسان في بحثه عن حريته ، خاصة إذا كان سلاحاً
فعالاً في تعميق وعى الإنسان سواء بحريته أو بمصيره ، وحياة « أندريه مالرو » نفسها لم تكن
إلا مواجهة للمصير بحثاً عن الحرية

الثورة فكر وفن :

ولكن ، هل معنى هذا أن روايات « أندريه مالرو » أحداث ومحاطرات ، تشيد بمعنى
الكفاح ، وتؤكد على قيمة الحرية ، وتدعو بالتحاح إلى الثورة ، وذلك كله على حساب
جناحي الطائر الروائي ، الذين لا يستطيع بدونها أن يخلق في الفضاء ، وأعني بهما الفكر
والفن ؟ ..

كلا في الواقع فإن إيمان « أندريه مالرو » بأن الفعل لا يفصل عن الفكر ، وأن التطبيق

لا يختلف عن النظرية ، هيئات أن يقضى على جناحى الثورة ، من فكر وفن . وما أسير أن نلاحظ في حركة شخصياته الروائية ، ذلك الحوار القائم بين الفكر والفن ، فهي شخصيات فكرها هو فنها ، وفننا لا يمكن فصله عما يحتويه من فكر ، فلا ضرورة على الإطلاق ، كما يقول «أندريه مالرو» ، لأن تجمع شخصياته في هدوء وطمأنينة ، وتناقش المذاهب الفلسفية والتيارات الفكرية كما يحدث أحياناً في الروايات التي يكتبها الفلاسفة أمثال «سارتر» ، وكامى ، وسيمون دى يوفوار» ، وإنما شخصيات «أندريه مالرو» تحارب وتناضل من أجل فكرة بعينها ، بحيث يستحيل الفصل فيها بين السلوك والتفكير .

والواقع أننا وسط كل مظاهر العنف والإرهاب التي تحيط بشخصيات «أندريه مالرو» ، نجدها تتأمل مواقفها كأفراد ، وتفكر في أوضاعها الطبقة كشر ، بل ونجدها تفلسف أخلاقيات الوجود الإنساني بوجه عام . وربما كانت القضية الاجتماعية التي شغلت فكر «أندريه مالرو» هي كيفية التوفيق بين تطلعات الفرد وضغوط المجتمع ، بين حرية الإنسان وقيود الحياة .

وعند «أندريه مالرو» أنه لا تناقض بين حرية الفرد وقيود المجتمع ، وإنما إيمان عميق بالحرية الفردية وبالكيان الاجتماعى في ذات الوقت ، فأحدهما لا يستطيع الاستغناء عن الآخر ، فلا فرد بدون المجموع ، ولا حرية بدون كيان ، وعلى الفنان العظيم أن يحرص في فنه على هذا التناغم بين الكيان الفردى والبناء الاجتماعى .

ومن هنا كان أدب «أندريه مالرو» أدباً ملتزماً بقضايا عصره ، لأن الأدب عنده لا يلتزم بمبادئ سياسية عارضة ، أو عقائد اجتماعية مؤقتة ، إنما يلتزم بقضايا الإنسان ومصير هذه القضايا على مر العصور ، ولذلك وجدناه يفرق بين الإلزام العقائدى والالتزام الفنى ، لأن الإلزام إنما يفرض من خارج الفنان ، في حين ينبع الالتزام من داخله ، والفنان لا يتبع فتناً إنسانياً واعياً وناصباً ، إلا إذا فاض ذلك ينبوع الكامن في داخله من تلقاء نفسه ، ومن خلال تفاعله مع روح عصره .

هذا والصراع الدرامى في روايات «أندريه مالرو» ، ليس هو الصراع التقليدى بين الفرد والمجتمع ، ولكنه الصراع بين الشخصيات التي تحاول استعباد الإنسان وإذلاله ، وبين تلك التي تناضل من أجل شرف الإنسان وكرامته ، ولا يقف «أندريه مالرو» حائراً بين روح التفاؤل وروح التشاؤم ، ولا بين آفاق الأمل وتخوم اليأس ، ولكنه يعلو على كل هذه الاعتبارات

التقليدية لكي يرتبط بنظرة الفنان الموضوعى إلى الكون ، كوحدة حية متكاملة ، على الرغم مما تحتويه بداخلها من تناقضات .

فإذا كان الصراع هو قدر الإنسان ، فلا مناص من معالجته برؤية موضوعية دون التدخل بأحاسيسنا الشخصية المؤقتة ، التى لا تخرج عن دائرة التفاؤل ، أو التشاؤم ، وكلها أحاسيس لن تودى بنا فى النهاية إلى إدراك المعنى الحقيقى الكامن وراء وجودنا فوق هذه الأرض ، وبين أرجاء هذا الكون .

وهذا معناه أن روايات «أندريه مالرو» ليست مجرد تسجيل تاريخى أو سياسى للثورات والأزمات والحروب ومعسكرات الاعتقال وغيرها من الملامح التى شكلت صورة أوروبا فى تلك الفترة المأساوية ، بل هى تجسيد روائى حى ، لمأساة الإنسان المقهور ، الذى يواجه عوامل قهره بالفعل ، بحثاً عن شرفه وكرامته ، واستشراً لحرية ومصيره .

وهذا معناه بعبارة أخرى ، أن روايات «أندريه مالرو» ، لا يمكن تصنيفها ذلك التصنيف الأكاديمى ، الذى يصفها بالمثالية الرومانسية أو الواقعية النقدية ، أو الذى يخضع عليها صفة الثورية الإيجابية ، أو العدمية السلبية ، ذلك لأن أدب هذا الأديب ، شأنه شأن كل أدب عظيم ، يتأبى على التقييم المدهى أو التصنيف الأكاديمى ، وينطلق إلى آفاق أرحب أفقاً وأبعد مدى .

ولعل أروع ما فى أدب «أندريه مالرو» أنه مزج الثورة بالفن ، ولم يجعل من الفن مجرد أداة تعبيرية عن الثورة ! .

إيمان فنان بلا إيمان :

واستثناءً لمسيرة «أندريه مالرو» الحياتية .. فنأ وفكرًا ، نقول إنه ما إن اعتزل السياسة وتفرغ للفن ، حتى أصدر أروع كتبه فى هذا الميدان .. وكأما قد وجد فى السلم الذى حل على العالم بعد انتهاء الحرب ، بشيراً بقرب حدوث حركة بعث حضارى ، توحد بين التراث الفنى للإنسانية كلها .

وهذا معناه أن «أندريه مالرو» ، بعد أن كان مهتماً بتحليل شتى المواقف البشرية الهامة كالحرية ، والكرامة ، والفعل ، واليأس ، والانتحار ، والقلق ، والعدم ، والموت والمصير ، راح يدافع عن بعض القيم الإنسانية الخالدة التى هى أدخل فى تراث الإنسان ، والتى بات

ينظر إليها على أنها فنون مقدسة . وكأنما يقول بأعلى صوته : « لقد استطعت أن أقول لا ، لما كان يريد الحيوان في نفسى ، فأصبحت إنساناً كاملاً » .
ولم يلبث « أندريه مالرو » أن قدم للناس دراسة تأليفية شاملة لشقى الفنون التشكيلية التي عرفها العالم ، مستنداً في هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بمتاحف أوروبا وأمريكا وروسيا ، وإلمامه الواسع بالفن الصيبي ، واطلاعه الهائل على أهم المراجع الأجنبية في الفن وتاريخ الفن .

وكان من ثمار هذا كله ، مجلده الضخم في (سيكولوجية الفن) وهو في ثلاثة أجزاء هي :
(المتحف الخيالي) ١٩٤٧ ، (الإبداع الفني) ١٩٤٨ ، (نقد المطلق) ١٩٤٩ ، ثم عاد « أندريه مالرو » فجمع هذه الأجزاء الثلاثة في مجلد واحد كبير ، ظهر في عام ١٩٥١ بعنوان :
(أصوات الصمت) ولم يلبث أن ألحق بهذا المجلد ، مجلداً آخر من ثلاثة أجزاء أيضاً بعنوان :
(المتحف الخيالي للنحت العالمي) ١٩٥٢ - ١٩٥٤ ، وكل مجلد من هذه المجلدات الستة ،
يحتوى على رسوم ولوحات لأعمال فنية مختلفة ، تمثل إنتاج حضارات متعددة ، وتعتبر عن
أساليب فنية متباينة ، إلى أن أصدر كتابه (تحويلات الآلهة) في عام ١٩٥٧ .

وعلى الرغم من اختلاف النقاد في الحكم على قيمة هذه المجلدات الهائلة التي قدمها لنا
« أندريه مالرو » في تاريخ الفن ، فإن الغالبية العظمى منهم ، قد ذهبت إلى الإعلاء من شأن
كتابته المسمى (أصوات الصمت) حتى لقد كتبت أحدهم يقول :
« إن قيمة هذا الكتاب ، بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر ، قد لا تقل عن قيمة كتاب
(أصل التراجيديا) «لنيتشه» ، أو كتاب (مستقبل العلم) «لرينان» بالنسبة إلى أبناء الجيل
الماضى » ..

وإذا كان كتاب « أندريه مالرو » في حقيقته كتاباً فلسفياً ، أكثر مما هو كتاب في النقد أو في
تاريخ الفن ، فإن لهذا الكتاب قيمته العلمية الكبرى حتى بالنسبة إلى أهل النقد الفني ،
ومؤرخى الفن بوجه عام .

وعموماً فإن كتب « أندريه مالرو » في الفن وفي تاريخ الفن ، هي الكتب التي جعلت منه
بحق ، أحد ثلاثة عظام في فلسفة الفن في عالمنا المعاصر ، وهم « هيربرت ريد ، ورينيه ويج ،
وأندريه مالرو » ..

والذى يعيننا من هذه الكتب جميعاً ، هو أن « أندريه مالرو » استطاع من خلالها أن يبين

لنا معالم الطريق الفنى الذى سلكته البشرية ، ابتداءً من أقدم الحضارات الفنية فى عصور ما قبل التاريخ حتى عصرنا الحاضر . ولما كانت حضارتنا البشرية الراهنة هى الوريث الشرعى لشقى حضارات العالم البائدة ، فإننا نجد « أندريه مالرو » يتحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة ، فى بوتقة الإنتاج الفنى المعاصر .

وعلى الرغم من أن « أندريه مالرو » لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التى نشأ فى كنفها ، والأحوال الاقتصادية التى اقترنت بظهوره ، فإنه يرفض مع ذلك ، أن يعرف الفن بالاستناد إلى هذه الشروط ، فعنده أن ماخلد كُبريات الأعمال الفنية ، هو انتصارها على ظروفها ، واندماجها فى عالم إنسانى غير مشروط ، فليس المهم فى تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التى عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، وإنما المهم هو الوقوف على الطابع الإنسانى الذى جعل من كل فن : (أنشودة يرددها التاريخ) . وعند « أندريه مالرو » أن علاقة العمل الفنى بالجمال ، ليست هى التى جعلت منه عاملاً هاماً من عوامل الحضارة ، وإنما الذى جعل منه قوة فعالة فى صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً إنسانياً ، انبثق من أعماق موجود حر ، وذات خلاقية ، وكائن مبدع ، وحينما يقول « أندريه مالرو » : « إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان » فإنما يعنى بهذا القول أن الفن فى جوهره انتقل من دائرة القدر والمصير إلى دائرة الوعى والحرية .

وليس أدل على ذلك فى رأى « أندريه مالرو » من أن متحف الفن البشرى ، على اختلاف ألوانه وتعدد أساليبه ، إنما هو ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقية ، أو مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس البشرى أن يحققها على مر الأجيال ، وإذا كنا لم نستطع فيما يقول « أندريه مالرو » ، أن نوحّد أحلام الأحياء ، فقد استطعنا على الأقل ، أن نجتمع بين الموتى ! . بل نحن نشعر بإزاء الأعمال الفنية الكبرى ، أننا أمام أعمال بشرية أصيلة قد تحدث الموت ، وجاءت لتنتقل إلينا آلام الإنسان وآماله ، وهكذا نرى أنه إذا كان البعض قد ذهب إلى أن (الفن للفن) وذهب البعض الآخر إلى أن (الفن للمجتمع) ، وذهب البعض الأخير إلى أن (الفن لله) فقد جاء « أندريه مالرو » ليؤكد أن (الفن للإنسان) .

المذكرات .. واللامذكرات :

على أن « أندريه مالرو » سرعان ما عاد إلى العمل السياسى ، بعودة « ديجول » إلى الحكم فى

عام ١٩٥٨ حيث عين وزيراً للاستعلامات ، ثم وزيراً للثقافة ، ومن خلال هذا المنصب الأخير ، استطاع « أندريه مالرو » أن ينشئ ما أصبح يعرف بقصور الثقافة ، تحقيقاً لفلسفته في تأميم الثقافة وتوزيعها بالكفاية والعدل على كافة أفراد الشعب ، وهى القصور التى لا تزال وستظل أبداً نجوماً لوامع فى سماوات الثقافة الفرنسية المعاصرة .

وبخروج « ديجول » من الحكم خرج « أندريه مالرو » من حلبة السياسة ، وعكف على كتابة آخر كتبه وأخطرها جميعاً ، وهو كتابه الضخم الذى سماه (الالامذكرات) ١٩٦٧ مع وعد بثلاثة مجلدات أخرى تنشر مع هذا الجزء الأول ، فى أربعة مجلدات كاملة ، ولكن بعد وفاته . ولقد قال « أندريه مالرو » عن هذا الكتاب : « إنه كتابي الأول منذ رواية الأمل » .. فإذا كانت رواية (الأمل) تدور حول الحياة ، ومعنى الحياة ، وموقف الإنسان من هذه الحياة ، فإن الإنسان الذى نجده فى هذه (الالامذكرات) هو ذلك الإنسان الذى يحاول أن يجيب على الأسئلة التى يضعها الموت فى مواجهة الحياة . وهذه الأسئلة هى التى تتردد كما للحن الجنائزى طوال صفحات هذا الكتاب ، حتى لقد قال أحد النقاد إن كلمة (الموت) ترد فيه أكثر من ألف مرة .

وربما كان أهم ما فى هذه (الالامذكرات) هو وقوف « أندريه مالرو » على معنى السر الذى أرقه طويلاً وظل يبحث عنه كثيراً ، فالسرفى عظمة (الإبداع الفنى) إنما يتجلى فيما ينطوى عليه من تقييم جديد ، وهو الذى جعل البشر يسعون جاهدين إلى إعادة خلق العالم ، فإن شيئاً لا يستحيل إلى حضرة حقيقة فيما وراء الموت ، إلا تلك الأشكال التى أعاد خلقها الفنانون على مر العصور .

إن كلمة فن كما يقول « أندريه مالرو » ، إنما توحى لكل منا على نحو ما (بكتزم) الخاص ، ولا يكون هذا الكثر كترأ ، ما لم يكن جزءاً من صميم كيائنا ، وصميم ذواتنا ، فلا عبرة إذن بمفهوم للفن ، أيّاً كان هذا المفهوم ، ولا عبرة من ثم بتقد فنى ، أيّاً كان هذا النقد ، ما لم يستند هذا النقد أو ذلك المفهوم إلى خبرة عميقة بهذا العالم النوعى الخاص الذى نسميه عالم الفن .

ومعنى ذلك أننا وإن كنا نميز من حيث المنهج بين نقد فنى ، ونقد فنى آخر ، كما نميز من حيث النوع بين مفهوم للفن ، ومفهوم آخر ، فإن ما يتايز به نقد على نقد ، من حيث الطبقة ، وفن على فن من حيث المستوى ، إنما يعتمد على ثراء هذا (الكثر) ومدى تغلغله فى نفس

صاحبه . فإذا كان « القديس أوغسطين » يقول : « أحب ، ثم افعل ما بدا لك » ففي وسعنا أن نقول مع « أندريه مالرو » : « ليكن لك كثر عظيم ، ثم انقد بعد ذلك كما تشاء » .. من جوف هذا الكثر ، كتب « أندريه مالرو » مذكراته تلك التي آثر أن يسميها (باللامذكرات) ، والتي ناقش فيها الحياة في مواجهة الموت ، كما ناقش في كتبه عن الفن .. الموت في مواجهة الحياة ، وكان أول ماقاله « أندريه مالرو » في الصفحة الأولى من هذه (اللامذكرات) : « قد لا يكون تأمل الإنسان للحياة ، الحياة في مواجهة الموت - إلا تعميقاً لاستفهامه ، لا أقصد أن يقع الإنسان قتيلاً ، فهذا ليس بسؤال أمام كل من قدر له أن يكون شجاعاً ، وهو قدر مألوف ، ولكنني أقصد الموت الذي يرف رفيفاً حول كل ما هو أقوى من الإنسان » ..

ثم يعود ويتكلم عن لغز الحياة ، ذلك اللغز الدفين ، الذي نعرفه ، ولا ندركه أو الذي نعيشه ولا نحياه ، والذي جعله يقول عنه ذات يوم : « إذا كانت الحياة لا تساوى شيئاً ، فإن شيئاً لا يساوى الحياة » . يتكلم عن هذا اللغز كلام العاشق الغريب ، في مملكة كل من فيها غرباء ، فيقول :

« لقد لاقيت مراراً .. تارة متواضعة ، وتارة ناصعة ، تلك اللحظات التي يتبدى فيها لغز الحياة الأساسي لكل منا ، كما يتبدى لكل النساء تقريباً أمام وجه طفل ، ولكل الرجال تقريباً أمام وجه ميت ، وفي كل ما يجتذبننا بمختلف أشكاله ، وفي كل ما رأيته يصارع ضد الإذلال ، بل فيك أنت يا عذوبة الحياة تتساءل : ما الذي تفعلينه فوق الأرض . كانت الحياة ولا تزال ، شبيهة في ذلك بالهة الديانات الغابرة ، تبدو لي أحياناً كأنها كلمات موسيقية مجهولة ! » .

عند تمثال أبي الهول :

وفي هذه (اللامذكرات) في فصلها الثاني ، تحدث « أندريه مالرو » عن مصر ، وعن حضارة مصر ، وهي الحضارة التي انهر بها كل الانهار ، حتى لقد ذهب إلى أن الفكرة الأولى التي ظلت تشغله طوال حياته ، ولدت لديه من (أبي الهول) وهو عندما يصف تراث مصر الحضارى ، ذلك التراث المصنوع بأنامل الأجيال والممزوج بعصارات الفكر والحس والروح ، فإننا نراه وهو يودع الكلمة شيئاً يسمو على معناها الدارج ، ويرقى بها إلى لغة الآلهة . وهو عندما يصور انطباعاته لمشهد (أبي الهول) ، داخل الإطار الذي صنعتته الطبيعة فجاء

كل منها مكملاً للآخر ، أو جزءاً من الآخر ، إنما يصور بالكلمة لوحة تصويرية غير محددة الأبعاد ، ويضع أماننا نموذجاً فريداً للرؤية ، وأسلوباً رفيعاً للتعايش مع التراث . اسمعه يقول :

« ربما لم تظهر قدرة بعض الأشكال على تأليه الفضاء ، في أى موقع بقوة أكبر مما هي في الجيزة .. حيث تصدى بعض من أقدم هذه الأشكال لمواجهة الالامحدود ، وإنه ليكنفى أن ننظر إليها من حيث لا ينبغي ، حتى تستعصى قراءتها ، وحتى لا يبدو (أبو الهول) إلا كمقبض سكين هائل ، فالصور الفوتوغرافية لم تستطع أن تنقل نبرتها ، لأنه من العسير تصويرها ساعة تجليها بكامل معناها .. ولكن عندما نرى الليل يسدل أستاره خلفها ، ونحن مقبلون من القرية لا من الطريق ، وتشخص أطلال (المعبد الخصوصى) في المقدمة بتضاريسها ، وقد أظلمت ، تختلط جدران البشر بالشوامخ الآبدة في غمرة الشمس الغاربة . »

« إننا لا نرى قوائم (أبي الهول) الضخمة ، وفي أعلى ، يبرز الرأس بلا جسم معلقاً فوق فجاج جرداء صامتة ، وقد حلت الكتلة الصخرية مكان الرقبة ، وهو نفسه صخرة فرض عليها إنسان الحضارة الأولى صورته في اعتداد مهيب . »

« وفي ظل الهرم الأكبر تفرق أشعة الشمس الغاربة ، (أبو الهول) أشد ضخامة ، وعلى بعد ، يختم الهرم الثانى المنظور ، ويجعل من القناع الجنائزى الشامخ حارساً لأحبولة نصبت في وجه لبحج الصحراء ، وفي وجه الدياجير ، إنها الساعة التى تلتق فيها أقدم الأشكال المحكومة بوشوشة الحرير ، التى تستجيب بها الصحراء ، لبحشة الشرق شبه الأزلية ، الساعة التى تبعث فيها هذه الأشكال الحياة ، فى المكان الذى شهد حديث الآلهة ، وتنظم حركة البروج التى تبدو كأنها لم تخرج من الليل إلا لتدور حولها . »

« إن تواقم الأبدى لينبع من الإنسان مع ما يسيره أو يتجاهله ، فبهيها قوتها ونبرتها ، فرأس (أبي الهول) تتواءم مع الحجرة الجنائزية الصغيرة التى تسترها من الجنائن المخطط ، الذى كانت رسالتها أن تجمعه بالأبدية ! » .

وهكذا .. هكذا يمشى « أندريه مالرو » فى الرسم بالكلمات ، رسم صورة الأبدية وهى تهتز فوق ذبذبات الحاضر ، والخلود وهو يطل على أرصفة الواقع ، إلى أن يقول فى وصف حضارة مصر القديمة : « إننى لا أنتظر أن أجدهنا سوى الفس والموت » ..

لا فن بلا إنسان :

حقاً إن الفن لم يستطع أن يكشف لنا عن سر الحياة الإنسانية أو معنى الطبيعة البشرية ، ولكن من المؤكد أنه قد أظهرنا على جانب من عظمة ذلك الإنسان ، وهو الذى قال عنه « أندريه مالرو » إنه مجرد صوت من أصوات الأرض ، فإذا كان ثمة إنسان بلا فن ، فلا يمكن أن يكون ثمة فن بلا إنسان .

« فالرو » إذن يصل بفكرة الفن إلى مداها (الميتافيزيقى) ، الذى يجعل من الفن غاية تطلب لذاتها ، لأنها (آيتنا الأولى) ، إن لم تكن (آيتنا الوحيدة) على إنسانية الإنسان . وإذا كان « أندريه مالرو » قد أودع في مذكراته أولاً مذكراته ، الكثير والكثير جداً من رحلته الروحية والثورية من أجل شرف الإنسان ، ومن أجل كرامة الإنسان ، فعنده أن الإنسان قد تبوأ المكانة التى نعرفها في المذكرات ، منذ أن أصبحت اعترافات . وأنه إذا كانت المذكرات التى كتبها « القديس أوغسطين » ليست اعترافات البتة ، لأنها تنتهى إلى رسالة في (الميتافيزيقا) ، كما أن أحداً لا يمكن أن يفكر في أن يطلق صفة الاعترافات على مذكرات « سان سيمون » ، التى يتحدث فيها عن نفسه ليثير الإعجاب ، فإن ماسماه « أندريه مالرو » (باللامذكرات) هو نوع من الاعترافات ، غير أنه إذا كانت (مذكرات) القرن العشرين ذات طبيعتين ، فهى من ناحية شهادة عن الأحداث مثل مذكرات « الجبرال ديجول » عن الحرب ، وأعمدة الحكمة السبعة « للورانس » ، التى تؤرخ للسعى وراء هدف كبير ، وهى من ناحية أخرى الاستبطان ، الذى يراد به دراسة الإنسان ، والذى كان « أندريه جيد » آخر ممثليه المشهورين ، فإن مذكرات « أندريه مالرو » تحتوى على الطبيعتين معاً ، الرؤية من الخارج ، والاستبطان من الداخل ، لذلك جاءت وكأنها قطعة حية لا من حياة صاحبها فحسب ، بل ومن حياة العصر .

أجل إنه إذا كانت الثورة هى قدر الإنسان ، من أجل استرداد حياته ، فالفن كذلك قدر الإنسان من أجل استعادة إنسانيته . ومن إنجيل الثورة إلى إنجيل الفن ، كانت رحلة حياة « أندريه مالرو » ، رحلة العناء والمعاناة ، رحلة الكرامة والشرف ، رحلة الحرية والمصير ، رحلة الإنسان ، إلى غير ما غاية سوى الإنسان ، ولا محطة للإنسان في نظره إلا حيث يوارى في قبره ، فالقبر هو المحطة الأخيرة التى ليس بعدها غاية أو نهاية .

ولعل أقرب صورة لعالم «أندريه مالرو» ، هي صورة الإنسان (السيزيفي) ، أو إنسان (سيزيف) ، الذي يرفع صخرته باختياره إلى أعلى الجبل ، باختياره هو وليس بقدر من «زيوس» كبير الآلهة ، باختياره هو وعلى الرغم من إرادة «زيوس» كبير الآلهة . هذا على الرغم مما يردده «أندريه مالرو» عن ذلك الإنسان ، من أنه مجرد صوت من أصوات الأرض !

فوق سطح هذه الأرض ، كتب «أندريه مالرو» كل رواياته ، تلك التي أعلن فيها أن «التمرد هو شرف الإنسان» . والتي كان يستطيع من خلالها قبل «سارتر» ، وكامى» أن يعلن عن ميلاد أدب جديد ، هو الأدب الوجودي ، ولكنه لم يحاول أبداً أن يتمذهب أو أن يصع نفسه داخل أطر فلسفية بعينها ، أوقوال أدبية بالدلت . لذلك لم تعد المشكلة الحقيقية التي يعانيها الكاتب المعاصر في رأيه هي (مشكلة الالتزام) بقدر ما أصبحت هي طريقة التعبير عن هذا الالتزام .

والحقيقة أخيراً أننا إذا حاولنا أن نحدد السلالة الأدبية التي ينحدر منها «أندريه مالرو» ، لما وجدناه ينحدر من تلك السلالة التي انحدر منها «بلزاك» ، واستندال ، وفيكتور هوجو» ، بل هو والحق يقال سلالة «شيكسبيرية» ، وبسكالية ، ودستوفيسكية» أصيلة ، فهو لا يصور المجتمع ، ولا يصور أفراداً ، بل لا يصور نفسه ، وإنما هو يصور القدر الإنساني ، أو بالأحرى إنه يرثيه ويمجده في وقت واحد . إنه شهادة على عصره ، وعلى كل العصور .

الصرخة الثامنة

«أرنست همنجواي»

في نهايتى بدايتى ، وفي فنائى حياتى ..

« إن مقياس التزام الكاتب بالصدق ، يجب أن يكون عالياً ، إلى حد أن ينتج ابتكاره الناشئ عن تجربته شيئاً أصدق من كل ما هو واقعى » .
«أرنست همنجواي»

نهاية متوقعة تلك التى انتهى إليها الكاتب الروائى «أرنست همنجواي» فليس بعيداً ولا مستبعداً على رجل قضى حياته يتعرض للموت وينجو منه ، أن يلقى مصرعه يده ، ولو كان ذلك على سبيل الخطأ وبمحض المصادفة .
فللمستعرض لحياة «همنجواي» ، يكاد يجد أن الأحداث الملمعة فى حياته لم تكن أحداثاً أدبية فحسب ، بل كانت كذلك أحداثاً وجودية ، ترتبط بصميم وجوده ، ومعرض له من مهالك ، وتعرض له من أخطار . فقد اشترك فى الحرب العالمية الأولى ضابطاً فخرتاً فى الصليب الأحمر ، ينقل الجرحى ويوزع الحلوى على الجنود ، حتى انتهت الحرب فعاد إلى بلاده ، يحمل حلته العسكرية ذات الثقوب ، ولا يكاد يوجد فى جسده موضع إلا وبه إصابة .

ثم عاد واشترك فى الحرب العالمية الثانية ، فقضى عامين يحوب البحار ويقوم بعمليات انتحارية تستهدف تحطيم غواصات العدو ، حتى خرج من الحرب وقد أصيب رأسه ، بحيث لم يكده يوجد فيه موضع إلا وبه جرح ، أما فى أوقات السلم فقد تعرض لثلاث حوادث سيارة خطيرة كما تعرض لحادثتى طيران فى خلال يومين أصيب فيهما بجروح فى ركبته ، ورضوض فى

رأسه ، وهو يتذكر أنه قبل عيد ميلاده التاسع عشر بأربعين ، حدث انفجار أصيب فيه بجرح بالغ ، حتى كادت دراسته في كتاب الكون تنتهي قبل أن تبدأ ..
يقول « همنجواي » عن نفسه : « وسيموت هذا الرجل ألف ميتة قبل ميتته الحقيقية ، ولن يشفى تماماً من جراحه ، ما دام « همنجواي » حياً يسجل مغامراته .
وكأنما أثر « همنجواي » أن يكون مصرعه بيده ، بعدما صارع الموت ونجده ..

الكون في حالة طوارئ :

ولم تقتصر مشاهد الحرب ، وآلام الجرح ، ورؤى الموت على الحياة التي عاشها « همنجواي » ، بل امتدت إلى أدبه ، وأصبحت مناخاً طبيعياً في رواياته ، فالحياة حرب ، والبطل جريح ، والنهاية إن لم تكن الموت فلا أقل من أن تكون الأحلام التي تطوف بالنائم عندما يفكر في الموت .. هكذا كان « نك آدمز » جريحاً في مجموعة قصصه (في عصرنا) ، كما كان « جاك بارنس » جريحاً في رواية (والشمس تشرق ثانية) ، وكان « فردريك هري » كذلك في رواية (وداعاً للسلاح) و « روبرت جوردان » في رواية (لمن تدق الأجراس) و « سانت يعقوب » في رواية (العجوز والبحر) ، بل كل هؤلاء البطل كان جريحاً بالمعنيين ، الحقيقي والمجازي .. لأن بطل « همنجواي » هو « همنجواي » نفسه ..

وهكذا استطاع « همنجواي » الرجل أن يسطع على « همنجواي » البطل ، لينتج لنا « همنجواي » ذلك الأديب الكبير الذي عبر عن عصرنا بعمق واتساع ، عندما تصور العالم على أنه ميدان قتال سواء بالمعنى الحقيقي للكلمة بما فيها من معارك وأسلحة وجيوش ، أو بالمعنى المجازي الذي يعنى العنف ، والتوتر ، والصراع ، وعندما صور الناس في عصرنا كما لو كانوا في حالة طوارئ . فأفكارهم لزجة ، وأخلاقهم نفعية ، ومتعهم لا ترتفع إلى مافوق الحواس ، وما يقعون فيه من حب ، لا يستغرق أكثر من وقت الإجازة ..

ذلك الجيل الضائع :

والبطل في هذا العالم هو الذي يسير بمقتضى القانون الأخلاقى الذي يمثل فضائل الجندي في أيام الحرب ، وهى فضائل تتمثل في الشرف والتحمل والشجاعة ، وتتكشف في الصراع ، والصراع عند « همنجواي » يسير حسب قواعد الألعاب الرياضية ، ويصور بمنظر الصيد ،

ومصارعة الثيران ، ويفضل «همنجواى» أن يصوره بمصارعة الثيران . حيث يكون الأفق أوسع . والرمز أدل . وحياة البطل معرضة للموت . إذا هو لم يعرف هذه القواعد من ناحية . ولم يكن حسن التصرف من ناحية أخرى .

فالعالم عند «همنجواى» باطل . ولكنه موجود . والحياة معركة خاسرة ولكن على البطل أن يحسن التصرف عندما يشرف على الهلاك . وتلك كانت (المقولة الأدبية) التى اتخذها «همنجواى» ركيزة محورية تلور عليها أحداث قصصه ورواياته . كما كانت استجابة واعية لدعوة الناقدة الأميركية الشهيرة «جرتروود شتاين» من أن الأدب يجب أن ينبع من التجربة المباشرة . وأن يصفها فى الحال . وأن على الكاتب أن يرى ما يريد وصفه . لا أن يصف ما يراه .

«وجرتروود شتاين» هى التى أطلقت على «همنجواى» وزفائه ، ممن هجروا أوطانهم ليبحر عوا الحياة فى باريس . اسم (الجيل الضائع) وهو الجيل الذى كان يضم إلى جانب «همنجواى» كلا من «جون دوس باسوس» و«مالكولم كوى» ، وأرشيالد ماكليش ، وفورد مادوكس فورد ، وسكوت فيتزجيرالد . فضلا عن أزاباوند ، وجيمس جويس . وت . س . اليوت .

وكان ذلك فى العشرينات من هذا القرن ، حيث كانت السمة المميزة لباريس فى تلك الفترة بالذات ، أنها المدينة العالمية التى تحوى فى داخلها كل الاتجاهات المتعارضة ، والتيارات المتناقضة . سواء فى الفنون أو فى الآداب . وكان الأدباء والفنانون يهرعون إليها من كل مكان ، بل ويعيشون فيها حتى النخاع ، كى يتشربوا روح الفن المتعددة الظلال والألوان .

ولقد تركت هذه التجربة الباريسية بصماتها واضحة على فن «همنجواى» الروائى ، إذ نجد أن مضمون رواياته الرئيسية ، يدور حول الحياة بعيدًا عن أميركا مسقط رأسه ، وكل أبطاله كانوا أميركيين فى مواجهة تجارب وحضارات العالم القديم ، كما هو ممثل فى أوروبا العتيقة ، وفى باريس .. مدينة النور .

وهذا معناه أن الإحساس بالمكان والإحساس بالحقيقة أمران لم يكن عنهما غنى فى فن «همنجواى» ، ولكن التوحيد بين المتباعدات ، وإيجاد التعاون بينها فى الرسم بالكلمات ، لا يتم إلا من خلال الإحساس بالمشهد ، ولقد كان «همنجواى» ، وهو يطوف فى الأفكار

ذات اللسان اللاتيني ، ويشهد الجماهير من مائدة في مقهى ، إلى مقعد في مسرح ، ليدكرنا بالمراقب في قصيدة « براوننج » الشهيرة : (كيف يحدها الإنسان المعاصر؟) .

إنه يتحسس نبضات قلب الكون ..

ويقف منه وجهاً لوجه غير هباب ..

و ذات يوم في عام ١٩٢٥ كتب « ألفرد هاركرت » إلى « لويس برومفليد » ، يقول : « إن أول رواية « همنجواي » ، قد تهرأ أرجاء البلاد » ، ولم تمض على هذه العبارة أكثر من سنة واحدة ، حتى صدقت الرؤيا ، وأفاق « همنجواي » صباح يوم من أيام الخريف بباريس ، ليرى أن الشمس أيضاً قد أشرقت ..

وأحدثت الرواية ما أحدثت من ضجة وضجيج ، ونالت ما نالت من تقدير النقاد والجمهور ، وعادت على « همنجواي » بماعادت عليه من الشهرة والنجاح ، وكأنما أعادت إلى الأذهان والأسماع ، عبارة الكاتب الروائي الشهير « سكوت فيتزجيرالد » ، التي قال فيها عن « همنجواي » : « في هذا أنبئكم نبأ كاتب شاب اسمه « أرنست همنجواي » ، يعيش في باريس .. وهو ذو مستقبل لامع ، لن أدخر جهلاً في البحث عنه ، فإنه الجواهر الذي انتفى عنه الزيف » .

أجل إنه الجيل الرائع ، وليس الجيل الضائع .. » .

الشعر والحقيقة :

حين كتب « جوته » ترجمة حياته سماها (الشعر والحقيقة) فلو أننا جعلنا الفكرة الأولى هي الثانية في هذا العنوان ، كما يقول الناقد الأميركي « كارلوس بيكر » لا نطبق العنوان تماماً على حياة « همنجواي » ..

والواقع أننا نجد « همنجواي » ، وقد أسلم ذاته منذ البداية ، للحقيقة ، أي لنقل الأشياء . كما هي وكما كانت ، نقلاً دقيقاً يكاد يكون حرفياً . وتحت السطح في كل آثاره ، يكمن الشعر ، أي ذلك الطلاء الرمزي الذي يمنح رواياته عمقاً وحيوية ، ويكسيها الوهج والضياء . وإذا كانت كتب تاريخ الأدب والنقد الأدبي ، وقد درجت على وصف « همنجواي » (بشيخ الطيبين) ، فهذا وصف لا يبلغ نصف الحقيقة ، لأنه يغفل ما يقع تحت السطح الخارجي في قصصه ورواياته ، أما أن « همنجواي » يحقق برسائله الفنية أموراً يعجز عن

تحقيقها أسلافه من الطبيعيين ، ومقلدوه من المحدثين ، فذلك شئ لا يخفى عن الأبصار ، ولكن علينا أن نذكر دائماً أن السرفى تفرد هذا ، هو تيار الشعر الذى يتغلغل فى كل آثاره ، ابتداءً من روايته (والشمس تشرق ثانية) وانتهاءً بروايته (العجوز والبحر) .
ومما يلخص رأى «همنجواى» المبكر ، الذى ظل يلتزمه بجانب واحد من وعيه الفنى لا بجوانبه كلها ، قول الفيلسوف «ألبرت شفيتر» فى فلسفة «جوته» الطبيعية : «لا معرفة صحيحة إلا المعرفة التى تضيف شيئاً إلى الطبيعة ، سواء عن طريق الفكر أو عن طريق الخيال ، وهى المعرفة التى لا تعترف بصحة شئ سوى ما جاء عن طريق بحث برىء من التحيز ، خال من التسليم ، وعن عزم وثيق خالص للعثور على الحقيقة ، وعن تأمل يتغلغل فى قلب الطبيعة » .

وما قاله الفيلسوف «شفيتر» إنما يلخص موقف «همنجواى» فنياً وأخلاقياً ، ولا يحتاج إلى شئ من التعديل إلا بأن نضيف إليه كما يقول «كارلوس بيكر» (الطبيعة الإنسانية) ذلك لأن «همنجواى» قلما عنى بالكون غير الإنسانى ، إلا بمقدار ما يعينه على توسيع فهمه فى مجال العقل الإلهامى نفسه ، أما التأمل الذى يتغلغل فى قلب الطبيعة ، فإنه ينهى لديه بتأمل يتغلغل فى قلب الإنسان ..

الفن أصدق من الواقع :

وهذا معناه أن ثمة عاملين يكفلان قوة البقاء لفن «همنجواى» ، أحدهما ، استجاء فنه للحقيقة ، والثانى ، استثمار الشعر وتوظيفه ، وليس الثانى بأقل شأنًا من الأول فكلاهما كجناحي الطائر ، لا بد له منهما معاً لكى يقوى على الطيران .

وقد نقول فى تعريف هذا الشعر إنه سيطرة الفنان على العلاقة بين الزمنى والخالد ، أو بين الزمن والخلود ، وهو يعبر عن هذه السيطرة باستخدام الرموز التخيلية ، وأكثر هذه الرموز مستمد عن طريق خياله من العالم المادى المنظور ، كالجبال والسهول ، والأنهار والأشجار ، والجو والفصول ، والبر والبحر ، وقد منح «همنجواى» هذه الصورة الطبيعية قوة عاطفية شعورية بفضل طريقة تمثله لها ، فهو يعلم مثل الشاعر الشهير «وردزورث» ، أن الأشياء الطبيعية لا تستمد تأثيرها من خصائص ذاتية فيها ، من ذواتها على الحقيقة ، وإنما من صفات تسبغها عليها عقول الذين يقفون على جوهر تلك الأشياء أو يتأثرون بها ، وإذن فالشعر

ينبتق من حيث يجب أن ينبثق ، من نفس الإنسان ، وهي توصل طاقاتها الإبداعية إلى صور العالم الخارجى .

على أن « همنجواى » حرص فى ذات الوقت ، على أن ينقل الأشياء الطبيعية كما هى فى ذاتها ، بدقة وأمانة وبإخلاص وشرف ، ومن امتزاجها بالعاطفة والخيال جاءت تلك المظاهر الطبيعية رموزاً فى فنه ، فلم يقل حظها من الواقعية بل زاد ، لأنه مسحها من القيم ضعفين أو ثلاثة أضعاف ..

ولقد عبر « همنجواى » عن هذا بقوله : « إن مقياس الترام الكاتب بالصدق يجب أن يكون عالياً إلى حد أن ينتج ابتكاره الناشئ عن ثمرته شيئاً أصدق من كل ما هو واقعى . » وقد نقول كما قال « كارلوس بيكر » . « إن الابتكار فى هذا المقام يعنى ذلك الشكل من المنطق الرمضى الذى يوازى المنطق العقلى عند الفلاسفة ، خاصة وأن « همنجواى » يدرك تمام الإدراك أن العلاقة بين الزمن والخلود ، لا يستطيع التعبير عنها بمصطلح عقلى ، وإنما يمكن ذلك بمصطلح رمضى . وقد يستمد بعض الكتاب تلك الرموز من آداب سابقة ، أما « همنجواى » فعادة ما يستمدّها من الطبيعة عن طريق الإدراك الحالى للتجربة الإنسانية ، فى أجواء طبيعية .

والواقع أن أفضل روايات « همنجواى » ، هو ما استمد قوته وقدرته على البقاء من الربط بين الحقيقة الطبيعية ، وبين الرموز الشعرية المستمدة من الطبيعة ، وهذا الربط نفسه هو الذى جعلها « أصل » كتابة فى ميدان الرواية فى القرن العشرين .

والواقع كذلك ، أنه من خلال التواشج المتبادل بين الحقيقة الطبيعية وبين الشعر الطبيعى ، استطاع « همنجواى » أن يوهننا كما قال أحد النقاد بأنه عثر على أدب لا علاقة له بالأدب ، على أدب لم يفسده الأدب ، ولم ينل منه شيئاً ، أحل .. لقد قبض « همنجواى » على الواقعى بكلتا يديه ، فوضع اليمنى على العقل ، ووضع اليسرى على القلب !

سحر الإيحاء وليس الإيحاء الساحر .

بعد التجربة والرمز ، يحىء البعد الثالث فى فن « همنجواى » الروائى وهو الأسلوب ، فيمثل الدروة التى انتهت إليها الكاتب ، ولم يبلغها كاتب آخر زامنه أو عاصره ، فأسلوب « همنجواى » يمتاز بالدقة والبساطة معاً ، أو بالكثافة والإشراق فى آن واحد ، ففيه من العفوية

ما في لغة الحديث ، وفيه من العذوبة ما في لغة الشعر ، وفيه بعد هذا وذاك القدرة على ترويض الجملة والمقدرة عن تلوين العبارة ، فوحدة الأسلوب عند «هنجوى» هي الجملة منفردة ، لا الفقرة تجتمع فيها عدة جمل . والفنية هي أن يحمل الكاتب الجملة الواحدة عاطفة مؤثرة ، ويجعلها تصل إلى ما تصل إليه لغة الفقرة ، وبذلك استطاع «هنجوى» أن يفرق بين كتابة التقرير وبين كتابة الفن ، وأن يكشف لغة الرواية .

ولقد أفاد «هنجوى» في قضية الأسلوب من آراء الكاتب الشهير «جوزيف كونراد» حتى أن تعبيراته أعجبت «فورد مادوكس فورد» منذ البداية ، فوصفها بأنها «كالقطرات الندية المتدفقة من جدول رقرق» ، ذلك لأن «هنجوى» قد توصل إليها بالتحري الكثيف في انتقاء الألفاظ . وهذا معناه عملياً نفي الكلمات والتعابير الزائفة ، فهو يكتب متأنياً ، ويراجع متبثاً ، فيتر ويحذف ، ويبدل ويعدل ، ويقدم ويؤخر ، لكي يرى ما تستطيع الجملة أن تؤديه ، على أوجز صورة ، ثم ينفي عنها كل ما يمكن أن تستعني عنه العبارة .. والواقع أن فننا كهدا ، لا بد وأن يتفق مع كاتب مثل «كونراد» ، إذ يقول هذا الأخير : «إن العناية الجاهدة الدائبة التي لا تعرف تهاوناً ، العناية بشكل الجمل وجرسها ، هي التي تسكب سحر الإيحاء على الكلمات المألوفة ، الكلمات العتيقة البالية ، التي مسخ رواءها سوء الاستعمال ..»

والإيحاء الساحر ، تعبير لا تجده أبداً في كل ما كتبه «هنجوى» ، ولكن سحر الإيحاء متوافر في كل ألفاظه حتى العتيقة المتقادمة ، وقد يكون ظاهر هذه الألفاظ مبتذلاً ، ولكن باطنها حافل بالإيحاء الذي لا يستطيع أن يثبته فيها إلا فنان أصيل ، وهذا ما عبر عنه «هنجوى» بقوله : «إن مهمتي أن أجعلكم تبصرون ... ذلك هو .. ولا شيء سواه ، وذلك هو كل شيء» .

لهذا لم يكن عبثاً ، بل كان من الطبيعي أن يذهب كثير من النقاد إلى أن أسلوب «هنجوى» النثرى هو السبب الحقيقي في انتشاره وخلوده ، وعندما منح جائزة (نوبل للآداب) عام ١٩٥٤ ، نص قرار هيئة التحكيم على ... «تمكنه من إبداع أسلوب متميز في فن الكلمة الحديثة» .

وهكذا كانت هذه الأبعاد الثلاث . التجربة والرمز والأسلوب ، هي المقومات الأساسية في فن «هنجوى» ، ذلك الفن الذي ارتفع بصاحبه إلى مكانه «سكوت فيتر جيرالد» في

أمريكا « وجيمس جويس » في إنجلترا ، « ومارسيل بروست » في فرنسا ، « وفراز كافكا » في تشيكوسلوفاكيا ، والذي جعل منه أحد صنّاع الرواية الحديثة لافي بلاده فحسب بل وفي العالم كله ..

رحلة في ضمير الحياة :

على أننا لن نستطيع تقييم فن « همنجواي » الروائي ، على نحو متكامل ، ما لم نتصل به في منابعه الأولى ، ونمضي معه حتى مصبه الأخير ، فإذا كان « هرمان ملفيل » يعد البحر جامعته التي تخرج فيها ، وكان « وليم فوكنر » يعد الجنوب الأمريكي جامعته التي تخرج فيها هو الآخر ، فإن الجامعة التي تخرج فيها « همنجواي » ونال منها إجازته إلى دنيا الأدب ، هي القارة الأوروبية ، وكانت الموضوعات التي درسها في تلك الجامعة غير الأدب والفن ، هي اللغات والناس والسياسة ومؤتمرات السلام والحرب وآخر هذه الموضوعات أولها في الترتيب الحقيقي لهذه القائمة .

وهذا معناه أن المتبع لتطور « همنجواي » الأدبي ، الذي كان انعكاساً لتطوره الحيائي أو الوجودي ، يستطيع أن يميز فيه مراحل ثلاث : المرحلة الانفرادية ، والمرحلة الاجتماعية ، والمرحلة الإنسانية ..

أما المرحلة الأولى . فتصورها رواياته : (في عصرنا) ١٩٢٥ ، (والشمس تشرق ثانية) ١٩٢٦ ، (ووداعاً للسلح) ١٩٢٩ ، وكلها تدور حول الحرب ، ثم الاغتراب ، ثم الانسلاخ عن المجتمع ، أما نقطة الانطلاق فنجدها في إحدى قصص مجموعته القصصية (في عصرنا) حيث يصف مشهداً من مشاهد الهجرة بسبب الحرب ، وبين المهاجرين طبيب اسمه « نك آدمز » وفي الطريق يضطر الطبيب إلى إجراء عملية جراحية لامرأة تتعسر في الولادة ، ولا يحتمل الزوج صراخ زوجته ، فيقدم على الموت ، على حين أن وليده يخرج إلى الحياة ، وتلك كانت أولى المشاهد المؤثرة في حياة « نك آدمز » ، رجل يموت في ظروف قاسية ، وطفل يولد في ظروف أشد قسوة .

ومن هنا بدأ « همنجواي » يحس بشاعة الحرب ، ويسخر من أسطورة السلام ، ويشهد هذا الإحساس ويقوى ، حتى يتخذ صورة الفرار والاغتراب في رواية (الشمس تشرق ثانية) حيث تدور أحداثها بين أبناء الجيل الذي عرف باسم (الجيل الضائع) وهو الجيل الذي بدأ

حياته العملية في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، التي أتت على كل القيم والمبادئ ، التي عاش على نورها جيل ما قبل الحرب .

وبطل الرواية أميركي يدعى « جاك بارنس » يفر بعد انتهاء الحرب ويلتحق بجماعة المغتربين في باريس ، وهم أفراد ضائعون يفرون من الهزيمة المعنوية بالأكل والشرب وصيد السمك ، ومشاهدة مصارعة الثيران ، فالبطل منفصل عن أصوله وجذوره ، ومن خلال عمله مراسلا حربيًا يصاب بجرح عميق ، يكون من نتيجته أن يصاب بالعقم ، ويصبح غير قادر على الإنجاب .

أما بطلة الرواية « بریت » فهي فتاة إنجليزية ، مقبلة على كل مباحج الحياة ، وكانت حيويتها المتدفقة بمثابة المحور الذي تدور من حوله الأحداث الرئيسية في الرواية ، وخاصة مع « جاك » برغم اليأس المطلق من إيجاد علاقة حقيقية كاملة معه . وتظل العلاقة تتطور بين « جاك » ، و« بریت » حتى تصل إلى قمتها في أسبانيا ، في أثناء مشاهدة مصارعة الثيران ، وكانت هذه بمثابة البداية الأولى لغرام « همنجواي » بحلبة المصارعة ، المهم أننا نشاهد كافة الأبطال منفصلين ومغتربين ، بلا هدف ولا اتجاه ، فالبطل كذلك .. وكذلك البطلة .. وبالمثل كافة الأبطال ، أما الأحداث فهي تدور في حلقة مفرغة ، كأنما الشمس تشرق ، لتعود ثانية إلى المكان الذي أشرقت منه ، ثم تشرق من جديد .

أما رواية (وداعاً للسلاح) فإليها تنتهي هذه المرحلة ، وعندها تصل معالجة موضوع الحرب إلى ذروتها الأخيرة ، فإذا كانت الرواية الأولى (في عصرنا) قد وصفت الحرب في ذاتها ، ووصفتها الرواية الثانية (والشمس تشرق ثانية) في آثارها ، فإن هذه الرواية الثالثة والأخيرة ، في أولى مراحل تطور فن « همنجواي » ، إنما تحاول أن تفسر الحرب بردها إلى عناصرها الأولى . وتدور أحداث الرواية حول مرافقة البطل الأميركي الملازم « فردريك هنري » للقوات الإيطالية المحاربة ، ثم إصابته بجرح خطير في ركبته ، وإرساله إلى ميلانو للعلاج . حيث يقع في حب ممرضة إنجليزية شابة تدعى « كاترين باركلي » ويضطر إلى العودة إلى جبهة القتال ، وعندما يتقهقر الجيش من (كابورتو) يحس بشاعة الحرب ، ومرارة الانسحاب ، وازدراء قيمة الإنسان ، فيعلن المثل الزائفة التي ادعتها الحرب ، ويلقى بنفسه في النهر ، ويهرب عساه أن يجد في الحب ، ما يسوغ تخليه عن الحرب . ويهرب إلى سويسرا مع الممرضة وكانت حينذاك حاملاً منه ، وتقوم بعملية الوضع ، ولكنها تموت في أثناء الولادة ،

وإذا به يجد نفسه فجأة وحيداً لا يملك شيئاً ، وقد تراءت له الحياة صراعاً ، الفائز لا يكسب فيه شيئاً . والبطل هنا ليس تعبيراً عن محنة الغائب في عزلة فحسب ، بل هو أيضاً رمز للإنسان الحديث في مأساته ، فبطل « همنجواي » لم يتحجر ، ولكنه عرف كيف يواجه الموت ..

ثم تأتي المرحلة الاجتماعية :

أما المرحلة الثانية في تطور « همنجواي » ، فتبدأ برواية (أن تملك أو لا تملك) ١٩٢٧ وتنتهى برواية (لمن تدق الأجراس) ١٩٤٠ مروراً برواية (الموت عند الظهيرة) ١٩٣٢ وثلاثتها تعبر عن المرحلة الاجتماعية في حياة « همنجواي » ، بعدما أحس أن بطله بمعزل عن المجتمع ، قد تشرد وتعذب ولم يعد أصيلاً ، وأن عليه إما أن يجد لأبطاله جديداً جديدة ، أو أن يعيد تقييم جدورهم من جديد .

ولكن ما معنى أن يجد البطل عند « همنجواي » الأسباب التي تصل وجوده بالماضي ؟ معناه أن يشق لنفسه طريقاً مستقلاً إلى حد كبير ، عن طريق أى رجل آخر ، وهذا يلائم من إحدى الزوايا حقائق العصر الذى نعيش فيه ولحياته ، ذلك أن أى إنسان معاصر لا يستطيع أن يستكنه حكمة شعبية موروثة كالأمثال مثلاً ، إلا إذا مارس تجربة تثبت له صدق هذه الحكمة ، غير أن الكشف المستقل من ناحية أخرى ، إنما هو مجافاة مختارة لقسم كبير مما نريد أن نعرفه ونتعرف عليه ، ولعل من الإنصاف أن نقول إن أبطال « همنجواي » يعادون الفكر ، وأنهم فوضويون إلى حد أن كلا منهم يريد أن ينشئ لنفسه قانوناً خاصاً ، دون أن يتعرف على حصيلة التجارب التي مر بها غيره ، غير أن هذا وإن كان يصدق في حدود ، على أكثر الناس ، فإنه يصدق بنوع خاص على أبطال « همنجواي » ، ومن ثم فإن أبطاله إنما هم أبطال من مناخ هذا العصر .

والواقع أن هناك ثلاثة مبادئ تلتقى بنسب مختلفة في فلسفة البطل عند « همنجواي » وهى : العقلانية والذرائعية والتجريبية ، وقد نضيف إليها مبدأ اللذة (السيكلوجية) ، ذلك لأن القواعد عند « همنجواي » أوسع وأعمق من هذا بكثير .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة النقدية ، نتناول رواياته الثلاث ، التي تشكل المرحلة الثانية من مراحل تطوره الفني ، أما رواية (أن تملك أو لا تملك) فتمثل إنساناً بليد الإحساس ، طريد القانون ، يحيا على عمليات التهريب ، حتى تنشب معركة بينه وبين رجال

الشرطة ، يقتل فيها ، ولكنه يتعلم وهو على فراش الموت (أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش وحيداً) ..

والواقع أن «هنجواي» بعد انفصاله عن المرحلة الأولى ، عاد فعلاً إلى المجتمع بعد نشر هذه الرواية ، واشترك في الحرب الأسبانية إلى جانب قوات الحكومة ، وخرج من الحرب وقد تحسنت في فكره عبارة «جون دون» : «ليس الإنسان جزيرة قائمة بذاتها» تلك العبارة التي وضعها على مطلع روايته (لن تدق الأجراس ؟) ، وبطل هذه الرواية هو «روبرت جوردان» الذي يشترك في الحرب الأهلية الأسبانية ، ويعهد إليه بنسف جسر لكي يساعد على تقدم الجيش ، ويقضى ثلاثة أيام بكهف في بطن الجبل ، وأخيراً ينجح في نسف الجسر ، ولكنه يجرح في أثناء انسحابه ، ويترك لكي يواجه الموت .

وتنتهي الرواية على مدرك فلسفي واحد ، هو (أن الحياة تستحق أن نحيها ، وأن هناك قضايا جديرة بأن نموت من أجلها) .

ويتضح من هذا كله ، أن الحرب كانت الركيزة المحورية التي شغلت فكر «هنجواي» . وأنه إذا كان قد جسدها كصراع لا معنى له في رواية (وداعاً للسلاح) فإنه يحاول في رواية (لن تدق الأجراس ؟) تأكيد التضامن البشري في مواجهتها ، باعتبارها محنة عاتية تهدد الجنس البشري .

وكان هدفه من وراء هذا كله ، كما أوضحه في رواية (الموت عند الظهيرة) ، أن يساعد الإنسان على معرفة إحساسه الحقيقي تجاه ما حدث بالفعل ، أي تحليل العلاقة العضوية بين الإحساس والحدث ، لأن قيمة أي حدث في الوجود ، إنما تكمن في الأثر الذي يمارسه على أحاسيس الإنسان ، التي لا تتحرك ولا تتفاعل إلا من خلال الأحداث .

ولقد اتضح إلحاح فكرة الموت على وجدان «هنجواي» ، في رواية (الموت عند الظهيرة) وهي الرواية التي كتبها في عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعة الثيران في أسبانيا ، وفيها قدم «هنجواي» تحليلاً باهراً لعروض المصارعة ، التي يعتبرها الكثيرون نوعاً من الهمجية والوحشية والبربرية ، ولكن «هنجواي» يصممها بانفعال ، بل وبحب ، لدرجة أن كثيراً من النقاد اعتبروا مصارعة الثيران بمثابة المضمون الذي يحيد «هنجواي» الكتابة عنه بعد مضمون الحرب .

ومن المميزات الواضحة في (الموت عند الظهيرة) وتلك ميزة رائعة في الفنان والأثر الفني ،

ابتعاده عن التجريد الخاوى ، ذلك لأن البطلين اللذين اختارهما « همنجواى » وهما « غويا » و « مرسمة » و « مايرا » على الرمل الملطخ بالدم ، هما من هوة الواقعى ، يؤمنان بما يعرفانه بالتجربة ، ويعرفان كيف يواجهان حقائق الحياة ، ومن بينها حقيقة الموت ، وهما على وعى كامل بما بين تلك الحقائق من تواشج نفسى ، وترباط عاطفى .

ولقد وردت أولى إشارات « همنجواى » إلى صفات البطل فى رواية (الموت عند الظهيرة) عندما قال : « هناك بطلان يعجبانى ، أحدهما البطل فى ثوب الرجل العملى ، والآخر البطل فى مسلك الفنان ، ومن خصائصها معاً يتكون البطل الذى أوثره ! » . وخير من يمثل النوع الأول المصارع « مانويل غرسيه » ، الذى يسميه « همنجواى » « مايرا » وخير من يمثل النوع الثانى الفنان الأسبانى « غويا » وكان « همنجواى » بحق ، يعتقد أنه سينال فى حلقات مصارعة الثيران ، شعوراً بالحياة والموت . فأخذ يتردد عليها لهذه الغاية ، غير أن رواية (الموت عند الظهيرة) تدل على ما حدث له ، حين وجد طريقه إلى المبادئ المثالية والأخلاقية التى تسيطر على تلك المسألة ، مأساة مصارعى الثيران ..

وقد كان هذا كله ، عاملاً هاماً فى تطوره الفنى ، الذى ظهر فى رواية (لمن تدق الأجراس ؟) ، كما كان عاملاً هاماً من العوامل التى جعلت من (الموت عند الظهيرة) أول عمل أدبى يمجّد العنف ، كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله ، فالإنسان الناضج لا يهرب من مواجهة العنف ، بل ويحيله إلى طاقة إبداعية تثير النشوة والانطلاق ..

ما قبل المرحلة الأخيرة :

وقبل أن تنتقل من المرحلة الثانية والوسطى إلى المرحلة الثالثة والأخيرة تصادفنا على قارعة الطريق رواية « ثلوج كلمنجاو » القصيرة ، التى تعد بمثابة همزة وصل ما بين المرحلتين ، فإذا كان الموت يمثل تنويعاً متوازياً على الحرب فى رواية (لمن تدق الأجراس) فإنه يتحول إلى خط درامى رئيسى فى رواية (ثلوج كلمنجاو) التى تعد من أروع الروايات القصيرة التى كتبها « همنجواى » .

فهى تدور حول كاتب أميريكى شتت مواهبه النفسية وقدراته الإبداعية فى مجالات غير مناسبة ، حتى كانت نهايته فى أحراش أفريقيا السوداء ، حيث يسعى إليه الموت فى ثوب مرض (الغرغرينا) الذى أصابه ، وراح يتأمله وهو يدب فى أوصاله ، ينخر فى عظامه ، ويسرى فى

خلاياه ، يقول همنجواى فى وصف بطله .

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه ، إذ أحس بصيرير العدم يسرى فى أوصاله ، تدفق الموت عليه كموجة مياه عاتية ، أوكتيار هواء جارف ، ولكن كفراغ هائل ومفاجئ . له رائحة خبيثة ودفينة ، وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الحبيث المشهور برائحته التنتة ، وهو ينطلق محيطاً بدائرة العدم »

ومع هذا كله ، تظل فكرة الصراع ماثلة أمام عيني بطل « همنجواى » ، فهو لا يستسلم للموت تماماً ، ولكنه يظل يصارع حتى الرمق الأخير . وهذا معناه فى نظر همنجواى ، أننا لا يمكننا أن نحيل هذا العالم بدون فكرة الصراع ، لأن الحياة بدون هذه الفكرة هى الموت بعينه ، ومن هنا كانت حياة أبطال « همنجواى » فى صميمها مقاومة للعدم ، ومن هنا تبدت الحتمية المنطقية للصراع الدرامى الذى أقام عليه أعماله

وأخيراً .. نتجى المرحلة الأخيرة :

أما المرحلة الثالثة والأخيرة ، التى تمثل الطور الإنسانى فى تطور « همنجواى » فتعبر عنها روايته الخالدة (العجوز والبحر) وهى الرواية التى فازت بجائزة (بوليتزر) الأمريكية عام ١٩٥٢ ، وأدت إلى فوز صاحبها بجائزة نوبل بعد ذلك بعامين ، والى قال عنها « ت.س. اليوت » ، إنها تكشف عن طاقات جديدة « لأرنست همنجواى » .

وتتحدث هذه الرواية عن صياد عجوز اسمه « سانت يعقوب » قضى أربعة وثمانين يوماً دون أن يصطاد شيئاً ، فقرر أن يدخل إلى تيار الخليج ليصطاد ، وفى ظهر اليوم الأول علقت بسنارته سمكة ضخمة ، ولمدة يومين يظل العجوز قابضاً على جبل سنارته ، والسمكة تجره بعيداً إلى داخل البحر ، وفى اليوم الثالث استطاع أن يقتل السمكة بحريته ، وأن يجرها إلى سطح القارب .

وفى طريق عودته أحست كلاب البحر بالسمكة ورائحة الدم ، فأخذت تنقض عليها ، وما أن عاد الصياد إلى المرفأ حتى كانت الكلاب قد أبت على السمكة ، بحيث لم يعد يبق منها سوى هيكلها العظمى ، فيجره الصياد العجوز عائداً إلى الشاطئ ، ويذهب إلى الكوخ لينام ، ويحلم بأيام أخرى .

تلك هى رواية (العجوز والبحر) رواية تبدو بسيطة إذا نظرنا إليها من حيث خطوطها

الكبرى ، ولكنها في الواقع تصوير عميق للحياة على أنها صراع ضد قوى الطبيعة ، ولكنه صراع يمكننا أن نحز فيه نوعاً من النصر ، فعلى الرغم من التعب الجسماني الذي وصل بالصياد إلى درجة الإعياء ، وبالرغم من التعب النفساني الذي وصل به إلى درجة الإذلال ، فإنه انتصر ، وكان انتصاره المعنوي إيماناً بأن ما فعله لم يكن عبثاً ولم يضع سدى .

والرواية من هدى الناحية يمكن أن ينظر إليها على أنها (تراجيديا) حديثة ، تمثل صراع الإنسان بإزاء القوى الطبيعية وإحرازه نوعاً من النصر ، ومن ناحية أخرى يمكن أن ينظر إليها على أنها شبيهة بالتراجيديا اليونانية ، عندما يسقط البطل ، ويكون قد حقق نوعاً من العظمة . وهذه الرواية يكون الدور الأدبي الذي قام به « همنجواي » قد انتهى ، ويكون قد أدى دوره خير أداء ، وأن « همنجواي » نفسه ليعلن عن انتهاء دوره الأدبي بعد إصداره هذه الرواية ، إذ يقول : « لقد حصلت أخيراً على ما كنت أعمل من أجله طوال حياتي » . أما قول « همنجواي » : « في نهايتي بدايتي ، وفي فئالي حياتي » فليس أبغ منه ولا أدل على أن الرجل كان عظيماً في حياته ، وسيظل كذلك بعد موته ، « فهمنجواي » هو الأديب الذي استطاع أن يعبر عن ضمير العصر المعاصر ، وهو الرجل الحقيقي المملوء بالدم والحرارة والدموع . وأخيراً قتلته رصاصة طائشة ، وهو الكاتب الذي طالما واجه الموت ..

ضمير العصر :

أجل ، إنه إذا كانت مسئولية الفنان الاجتماعية هي تقديم حقيقة التحربة الإنسانية ، فلم يكن بين الكتاب المعاصرين من هو أكثر اضطراباً بالمسئولية من « همنجواي » ، سواء لفنه ، أو للأساس القوى من المعتقد الأخلاقي والجمالي الذي يقوم عليه هذا الفن .

ولقد كان « همنجواي » يحق الإنسان المسئول أمام من ؟ أمام ضميره ، وكان كذلك الكاتب المسئول أمام من ؟ أمام عصره .

وكان على حد تعبير الشاعر الأيرلندي « بيتس » ، الإنسان والفنان الذي عرف كيف يجمع بين الحقيقة والعدالة في رؤية واحدة .

فها هنا الحقيقة وها هنا العدالة ، وها هنا يقف في وسطها جامعاً بينهما في تحربة حية وحياة واحدة « أرنست همنجواي »

الصرخة التاسعة

« يوجين أونيل »

ولدت في لوكاندة .. وميت في لوكاندة

« لقد أحببت وعربلت ، وكسبت وخسرت
وغنيت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة .. فليس
يكفى الحياة أن تكون مخلوقها ، بل عليك أيضاً أن
تكون خالقها ، وإلا سألتك أن تردى نفسك
موارد الهلاك .. » « يوجين أونيل »

« يوجين أونيل » هو الكاتب الدرامى العملاق ، الذى استطاع أن يقوم بدور خطير فى تاريخ المسرحين .. الأمريكى والأوروبى ، فهو فى تاريخ المسرح الأمريكى أبوه الشرعى ومنشئه الحقيقى ، وهو رائد المسرح الأوروبى فى مرحلة انتقاله من صعيد الواقعية إلى الصعيد التعبيرى ، ولهذا لم يكن عبثاً ، أن جاءته جائزة بوليتزر ثلاث مرات فى عام ١٩٢٠ ، وعام ١٩٢٢ ، وعام ١٩٢٨ كما جاءته جائزة (نوبل) فى عام ١٩٣٦ ، وبذلك أحست الدنيا الجديدة أن قد أصبح لها كاتبها المسرحى الأول ، كما أحس العالم العربى أنه قد تزعم مسرحه فنان عظيم .

ولكى نفهم « أونيل » فهماً متكاملأً لابد لنا قبلاً أن نتعرف على ذلك الحدث الدرامى البسيط ، الذى كان الكاتب يبدأ منه ويعود إليه أبداً ، والذى هو مفتاحنا فى فهم شخصيته وتدوق مسرحياته ، وأعنى بذلك الحدث حياته ، وما تعرضت له من أزمات وجودية وتحارب حية ، كان لها أثرها البالغ فى شكل فنه ومضمونه معاً ، كما كانت حياته مادة خصبة لكتابات ، بل كانت فى ذاتها دراما حقيقية لا تقل فى عنفها وروعها عما كتبه « أونيل » نفسه من درامات أو عما كتبه أى فنان آخر عظيم .

ولقد لحص « أويل » حياته وحياة كل فنان عظيم في مسرحيته (الإله الكبير براون) حيث جاء على لسان أحد أبطاله : « لقد أحببت وعريدت ، وكسبت وحسرت ، وغنيت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة ، ولقد كفيتها حاجتها ، فلن كانت قد خرجت عن طاعتي اليوم ، ها ذلك إلا لأنني أصبحت أضعف من أن أبقيا في عصمتي ، فليس يكفي الحياة أن تكون مخلوقها ، بل عليك أيضاً أن تكون خالقها وإلا سألتك ألا تردى نفسك موارد الهلاك » .

ولد في لوكاندة . ومات في لوكاندة :

ولد « يوجين أونيل » عام ١٨٨٨ في لوكاندة بحى برودواى على مقربة من المسرح الذى كان أبوه « جيمس أونيل » يقوم على خشبته بتمثيل دور « الكونت دى مونت كريستو » ، في رواية « الكسندر دوماس » الشهيرة ، وكان أبوه مهاجراً أيرلندياً فقيراً وجد طريقه إلى الشهرة والمجاح في تمثيل هذا الدور ، كما كان ممثلاً رومانسياً سكيراً من الطراز القديم . وشب « يوجين أونيل » على كراهية أبيه وكل ما يتصل به كرجل وفنان و« رحلة النهار الطويل في الليل » يرسم فيها « أونيل » صورة مؤسسية لهذه العلاقة بينه وبين أبيه ، وهى الصورة التى رأيناها من قبل في رثاء بطل مسرحيته (الإله الكبير براون) لوالديه ، حيث يقول عن أبيه : « لشد ما كان أهدنا غريباً عن الآخر .. يوم رقد مفارقاً الحياة بدا لى أن وجهه ليس غريباً على ، حتى أنى حرت وساءلت نفسى ، ترى أين التقيت بهذا الرجل من قبل ؟ أنا لم ألتق به إلا لحظة ميلادى ، وبعد ذلك دب الخلاف بيننا وأخذ ينمو وينمو معه الخجل المتوارى » .

وكانت أمه « ماري تايرون » أيرلندية كذلك ، ولكن من أصل أكثر عراقية ، وعلى الرغم من شغف زوجها بها ، وإخلاصه لها ، إلا أنها كانت تستشعر التعاسة وتكثر من إدمان المورفين ، وكان لحياتها في البيت ظل قائم ، أثبتته « أونيل » في ترجمته لحياته في (رحلة النهار الطويل في الليل) وهى الترجمة التى وصف فيها مدى الخوف الذى لازم أمه طوال فترة الحمل ، ومدى الآلام التى تكبدتها في أثناء الوضع ، ومدى إشفاقها عليه من الإتيان به إلى هذا العالم . لذلك سمعناه يقول في رثاء أمه على لسان بطل مسرحيته : (الإله الكبير براون) وماذا جرى لأمى ؟ إني أتدكرها فتاة جميلة فيها شيء غريب ، عيناها حائرتان مؤثرتان كأن الله أغلق دونهما مقصورة ظلماء ، وتركهما بلا شرح ولا تفسير ! » .

وسرعان ما كبر «أونيل» ليرفض كل ما يتصل بأبيه وأمه ، ويستبدل بهما الخمر والعاهرات ، أخواه التوأم على حد تعبيره ، وكان قد حصل على وظيفة صغيرة في صحيفة محلية بنيولندن ، وهى البلدة التى تقع على شاطئ البحر ، وفيها يقع بيت الأسرة ، ولكنه لم يلبث أن تزوج فى السر ، ثم هجر زوجته وانضم إلى ترحيله للبحث عن الذهب فى هندوراس ، ولم يحاول أبداً أن يرى زوجته ولا ابنه منها ، إلا عندما طالبته المحكمة فيما بعد بأن يسهم فى نفقات تعليمه ..

ولقد عبر «أونيل» عن نفسه فى هذه الفترة ، فترة المغامرات فى أعالي البحار والتنقل من وظيفة إلى أخرى بقوله : « من الناس من لا بيت له ، أو أن البيت بالنسبة له هو حيث يكون أكثر حرية ، ومثل هذا الإنسان لا تنتهى مغامراته طالما كان على قيد الحياة ، إنه موصوم حلت عليه اللعنة .. لعنة اللهفة إلى حال البقاع النائية والأماكن المجهولة ، لعنة الجرى وراء السر المحبوه هناك .. وراء الأفق .. » .

لقد كان «أونيل» يحيا حياة شبيهة بتلك التى كان يحياها الكاتب الأيرلندى «سينج» ، والتى كان يحاول فيها جاداً وجاهداً أن يبحث عن كل ماله حد : « عن كل ما هو مالمح فى القم ، وما هو خشن فى اليد ، عن كل ما يذكى حساسة العواطف بالنضال ، وعن كل ما يوقظ فى الحياة معنى المأساة ! » .

وفى هذه الفترة ، كان كل من «بودلير» ، وسوينبرن ، وبخاصة «نيتشه» فى كتابه (مولد المأساة من روح الموسيقى) وبالأخص «سترنبرج» فى مسرحيته (سوناتا الشبح) وهى المسرحية التى استمد منها «أونيل» وصفة لأمه بأنها فتاة جميلة أغلق الله دوماً مقصورة ظلماء كانوا جميعاً يعملون على تسميد خياله وإخصاب فكره ، كما كانت عواطفه قد تشبعت بحب البحر والسفن التى يزدحم بها الميناء على مقربة من داره ، والتى عمل على واحدة منها بحاراً يعجوب البحار ، ويمخر بانتظام بين (ساوثمبتون ونيويورك) ، حتى أصيب بداء السل فعجز عن إحدى المصححات للعلاج ، ولكنه ظل يدمن الخمر بشكل يدعو إلى اليأس حتى أقدم فعلاً على محاولة الانتحار . وعلى أية حال ، فقد كانت هذه الفترة عزلة إجبارية أو هوطاً اضطرارياً ، مكنت الكاتب من أن يطل على نفسه ويراهها من الداخل ، فإذا هو يحس برغبة ملحة فى الكتابة ، أما المادة فعنده وأما الإطار فهو . المسرحية ! .

المسرحية ذات الفصل الواحد :

وبدأ « أونيل » بكتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، وما إن انتهى عام ١٩١٤ حتى كان قد كتب بالفعل إحدى عشرة مسرحية ، وفيها جميعاً كان يحاول أن ينجز شيئاً جديراً بالاهتمام في حد ذاته ، دونما اهتمام بقيمته التجارية ، وهذا ما عرّنه « فردريك لا تيمر » أحد أصدقائه القدامى بقوله : « في ذلك الحين كان « أونيل » يعاني شيئاً أصيلاً في دخيلة نفسه ، شيئاً نبيلاً يلهمه ويدفعه إلى تحقيق ذاته ، شيئاً ينجزه على الرغم من كل العقبات ، ومهما تأمرت عليه الملائكة أو الشياطين لسلبه الحق في أن يُبعث من جديد » .

وكانت أولى المسرحيات التي كتبها « أونيل » مسرحية بعنوان (الفخ) ١٩١٣ وهي عبارة عن (ميلودراما) سافرة ، تدور حول قصة حياة « مومس وعشيقها » الذي يستغلها ويبتز أموالها ، والمنظر عبارة عن (غرفة قدرة في بيت بالطابق العلوى ، يقع على الجانب الأسفل من الحى الشرقى القدر في نيويورك . « وتبدأ المسرحية هذه العبارة : « يا إلهي .. ما لها من ليلة ! » .

وبعدها كتب أونيل مسرحيات (ظمأ) و (طيش) و (تحذيرات) ، و (ضباب) و (إجهاض) و (رجل السيام) و (زوجة العمر) ، وكلها تكشف عن خطوات واثقة ، ولكنها ليست راسخة ، فهي تتفاوت نضوجاً وعمقاً ، وتتراوح بين الصورة الهزلية والزعة الميلودرامية ، وتفصح في نهاية الأمر عن كاتب يشعر بروح الفن المسرحي ، ولكنه لم يقف بعد على أسرار هذا الفن ..

ولم يكن « أونيل » يجهل حقيقة موقفه ، كان يعرف أن ثمة شيئاً ينقصه وأنه لابد وأن يعثر على ذلك الشيء ، وكان الناقد المسرحي « كلايتون هاملتون » صديقاً لأسرة « أونيل » ، فلم يتردد يوجين في أن يسأله : « إني أحاول كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، أود أن أسألك كيف أفعل ذلك ؟ » . وما كان من « هاملتون » إلا أن أجابه : « لا يهم كيف تكتب المسرحية ، أكتب ما تعرفه عن البحر ، وعن الرجال الذين يقودون السفن ، لقد عولج هذا الموضوع في الرواية والقصة ، ولكنه لم يعالج في الدراما ، ركز عينيك على الحياة ، على الحياة كما رأيتها ، وليذهب ما عدا ذلك إلى الجحيم .. » وكان أن كتب « أونيل » مسرحياته الكثيرة

عن البحر ، والتي صدر منها في عام ١٩١٩ (سبع مسرحيات عن البحر) هي .. (قر البحر الكاريبي) و(شرقاً إلى كارديف) ، و(رحلة العودة الطويلة) ، و(في منطقة الغواصات) ، و(زيت الحيتان) ، و(الحبل) ، وأخيراً (حيث وضع الصليب) ، وهي المسرحيات التي جلبت «لأونيل» شهرته العريضة كواحد من أروع كتاب المسرحية ذات الفصل الواحد ، وهي أيضاً المسرحيات التي أحس «أونيل» بعدها باستنفاده لهذا الشكل المسرحي ، وحاجته إلى كتابة المسرحية كاملة الطول : «لم أعد أشغل نفسي بمسرحية الفصل الواحد ، إنها نموذج لم يعد يقنعني أو يرضيني ، إذ أنني لا أستطيع الاعتماد عليها إلى مدى بعيد ، إن مسرحية الفصل الواحد ، واسطة جيدة لنقل مادة شعرية أو مسائل روحية ، لا يمكن لها أن تبسط على امتداد مسرحية طويلة» .

المسرحية كاملة الطول :

وبعد أن التحق «أونيل» بجامعة (هارفارد) ، ودرس على الأستاذ «جورج بيرس بيكر» في «حلقة ٤٧» وبعد أن انضم إلى فرقة (بروفنستاون) التي كانت تضم رواد الحركة المسرحية الجديدة في أمريكا ، والتي قدمت بعض أعماله الباكورة مثل مسرحية (شرقاً إلى كارديف) استعاد «أونيل» ثقته بقلمه ، وأحس بملكية ذلك الشيء الذي ظل يبحث عنه طويلاً .. ألا وهو جوهر الحياة ..

وهنا جلس «أونيل» يكتب مسرحياته كاملة الطول ، مركزاً عينيه على الحياة ذاتها كما يقول (كروزيل بوين) بدلاً من أن يكتب وعيناه مركتان على خشبة المسرح . وكتب «أونيل» مسرحياته الثلاث الكبرى ، التي لفتت إليه أنظار النقاد في نيويورك وهي (الإمبراطور جونز) ١٩٢٠ ، و(أنكريستي) ١٩٢١ ، و(القرود الكثيف الشعر) ١٩٢٢ ، فضلاً عن مسرحيتي (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ١٩٢٣ ، و(رغبة تحت شجر الدردار) ١٩٢٤ ، إلى أن كتب بعدها جميعاً مسرحية (الإله الكبير براون) ١٩٢٥ ، التي غيرت وجه المسرح الأمريكي .

وتزوج «أونيل» للمرة الثالثة من ممثلة جميلة على جانب من الثراء ، تدعى «كارلوت موتتيري» سافر معها إلى أوروبا والشرق الأقصى ، وقضى معها أسعد أيام حياته ، التي تمكن فيها من الابتعاد عن الخمر وعن خليلاته القديمت ، وكانت شهرته الآن قد ملأت الدنيا ، إذ

حصل على (جائزة نوبل) ، وجلس يكتب كبرى مسرحياته ، ويؤكد حبه لزوجته يوماً بعد يوم .

وكانت إحدى المسرحيات التي كتبها في ذلك الحين ، وهي (حضور بائع الثلج) نذير شؤم عليه ، فبطلها رجل لا يستطيع أن يعبر عن حبه لزوجته إلا بأن يقتلها ، ذلك أن «أونيل» بقي مع زوجته في كاليفورنيا في أثناء الحرب ، فذاقاً أقسى الآلام ، حتى ألم به مرض عضوى خطير ، زاد من خطورته ما أصابه من ارتعاش جعل من العسير عليه أن يكتب أو يأكل أو يشرب أو يمدح سيجارة ، وحتى الذكرى الأخيرة التي بقيت له كوالد ، ارتدت إليه لتلطمه على خده ، فابته الأكبر الذي كان يحبه حباً حقيقياً ، والذي بدأ حياة أكاديمية مشرفة ، أدمن الخمر ومات منتحراً ، وابنه الأصغر ارتكب جريمة إدمان المخدرات وألقى به في السجن ، وابنته التي تزوجت برغم إرادته من الممثل المعروف «شارلي شابلن» ، هجرته ولم يعد يعرف إليها طريقاً . وإنا لنجد «يوجين أونيل» يعكس فشل علاقته بأبنائه الثلاثة على «ديون أنتوني» بطل مسرحيته : (الإله الكبير براون) ، حيث تقول «مارجيت» لزوجها : «كنت أود أن تهتم بالأولاد أكثر من ذلك يا «ديون» .. فيعجبها ساخراً : «هل أصبح أباً قبل تناول طعام الإفطار؟ إننى أكون في وضع طريف جداً ..» .

أما زوجته «كارلوت» فطلبت منه الطلاق بدعوى القسوة في معاملتها فأودعها «أونيل» إحدى المصحات العقلية ، وذهب هو ليعيش أوبالاً أخرى ليقى في لوكاندة بمدينة بوستون . وذات شتاء ، والوقت بعد الظهر ، أخذ «أونيل» يلقى إلى المدفأة بكل أعماله التي لم تتم ، وبعد أن فرغ من هذه المهمة العسيرة جلس ينتظر دنو أجله إلى أن دهمته الحمى التي أحرقت خلاياه ، وهدت كيانه وظل ثلاثة أيام بلياليها يقاوم الغيوبة ، حتى وضع قبضتيه المرتعشتين فوق قلبه ليخرج زفرة متحسرة كان لها من رجع الصدى ما لم يكن لأى سطر مما كتبت يدها وكانت تلك الزفرة هى الكلمة التذكارية التي نقشت على ضريحه : «ولدت في لوكاندة ومات في لوكاندة ، كانت قد حلت بها لعنة الله ..» .

ابن مسرح حقيقة ومجازاً ..

تلك كانت حياة «أونيل» وهى بمثابة الحدس الدرامى البسيط الذى لا بد لنا من أن ننفذ منه إلى تذوق فنه وتفهم شخصيته ، فهو كما رأينا ابن مسرح حقيقة ومجازاً ، وحياته كما رأينا

أيضاً حياة درامية حقيقة ومجازاً.. وبمقدار ما كانت سيرته صرخة احتجاج مادي، كان مسرحه صرخة احتجاج روحي، فقد عاش حياته متبرماً بمفاهيم الحضارة المادية، ساخطاً على تقاليد المجتمع (التكنولوجي)، يحاول أن يحرر نفسه من قيود عصره، ليحرر معها الفن والأدب.

ومن خلال احتجاجه على التعصب والتزمت من ناحية، والترخص والتبذل من ناحية أخرى، راح «أونيل» يدعو بقوة وانفعال إلى كل ما هو جديد وأصيل وغير تقليدي، سواء في الفن أو في السلوك الإنساني، ويتخذ من دعوته سلاحاً يقضي به على كل ما في ثقافة عصره من نقص وقصور. لذلك جاء أدبه حافلاً بكل معاني القوة والكرامة التي هي طابع الثورة الحقيقي، وكان أدبه في صحيحه يمثل ثورة الطبقة الوسطى الواعية حين تضيق بالجمود وتحاول الانطلاق، وحين تكفر بالفساد وتحاول الإصلاح، وحين تشمئز من العفونة والنز وتنفو إلى نسيم جديد.

ولم يكن «أونيل» يجهل خطورة الثورة التي انتوى أن يقوم بها، ولا متانة البناء الذي صمم أن يهلمه ليينه من جديد، فقد كان كما يقول «ليونيل تريلنج» «يعلم كل العلم مدى خطورة القوات الثقافية التي هو مقدم على محاربتها، وكان كما يقول عن نفسه، يشعر بأنه غواصة صغيرة رقدت متربصة تحت سطح الماء، تنتظر في صبر الفرصة المناسبة لكي تطلق قذائفها على الباخرة الضخمة الرابضة فوق ظهر الماء».

وما أن قامت الثورة، وبدأت المعركة الثقافية، حتى وجد «أونيل» من الأنصار والمؤيدين ما لم يكن يخطر له على بال، بل إن الكثيرين من أعدائه التقليديين سرعان ما وقفوا إلى جانبه، وأخذوا يمدونه في السرب الملعونة والتشجيع، وأخيراً نجحت الثورة التي تزعمها «أونيل».. ثورة الجديد على القديم، ثورة الأصالة على التقليد، ثورة الدماء الشابة على الدماء الشائخة، وكان من جراء هذه الثورة أن تغير وجه المسرح الأمريكي بل والمسرح الأوربي في الربع الأول من هذا القرن.

فمن خلال هذه الثورة، قدم «أونيل» على خشبة المسرح، شخصاً جديدة لم ترها الأعين من قبل، وحواراً جديداً لم تألفه الأسماع من قبل، ولكن حواراً وشخصاً استطاعا أن يحددا للدrama الأمريكية طابعها الخاص وأسلوبها المميز، وأن ينقلا المسرح الأوربي من صعيد الواقعية إلى صعيد التعبيرية، وأن يفتنحا الطريق أمام تجارب درامية جديدة، خلقت

جيلا بأسره من الكتاب .. من بينهم « سدفى هيوارد ، وأيلمر رايس ، وروبرت شرود .
وثرنتون وايلدر ، وماكسويل أندرسون ، وكليفورد أودتس » ، وعلى رأسهم الكاتبان
المبدعان .. « آرثر ميللر ، وتينيسى وليامز » .

واهتم « أونيل » في دراماته بحياة الإنسان العادية ، تلك الحياة التى تسير فى مجراها الطبيعي
لدى كل شخص وفى كل يوم ، فإذا بكلمة هامسة ، أو نزوة طائشة ، أو لحظة عابرة تغير اتجاه
هذه الحياة فتضطرب آمال ، وتنهار علاقات ، ويحل الهلاك والموت ، وتلك هى المأساة الحقيقية
التي نتملنا على التفكير فى مصير الإنسان ، وفى الصراع الدائر بينه وبين ربه كما فى مسرحية
(وراء الأفق) وبينه وبين القدر الطاغى كما فى مسرحية (أنا كريستى) وبينه وبين مجتمعه
ومحاولاته للانتماء كما فى مسرحية (القرد الكثيف الشعر) ثم بينه وبين الحيوان الذى يعوى فى
أعماقه كما فى مسرحية (الإمبراطور جونز) .

وإذا كانت شخصيات أونيل قد خلقها ضرورة الموقف لا تقاليد المسرح ، وجاءت لتعبر
عن الواقع (الجوانب) لا الواقع (البراني) ، وتعالج قضايا إنسانية لا مشكلات اجتماعية
فلا مناص لصاحبها من التنازل عن الدراما الواقعية التى تعجز بالمنطق والحساسك والمعقولية عن
التعبير عن حياة الإنسان من الداخل ، عن نزواته وشهواته ، عن أمراضه النفسية ومخاوفه
المستترة ، عن اللامعقولية فى تفكيره والبدائية فى سلوكه ، عن إحساسه بضعفه وضآلته بإزاء
القدر الطاغى والمصير المحتوم . فالواقع الباطنى عند « أونيل » أهم بكثير من الواقع الخارجى ،
وعلى الفنان أن يصوره بأنغامه الحادة ، وألوانه الصارخة ، وأن يعبر عنه تعبيراً مباشراً كما فعل
هو فى مسرحية (الاله الكبير براون) إذ جاء على لسان أحد أبطاله : « لماذا أخاف من
الرقص ، أنا الذى أحب الموسيقى والإيقاع والحال والغناء والضحك ؟ لماذا أخاف من
الحياة ، أنا الذى أحب الحياة وجمال الجسد والألوان الحية فى الأرض ، والسماء ، والبحر ؟
لماذا أخاف من الحب ، أنا الذى أحب الحب ؟ لماذا أخاف ؟ وأنا الذى لا يخاف ؟ لماذا
أُتظاهر باحتقار نفسى لكى يشفق على الناس ؟ لماذا أتمادى فى احتقار نفسى من أجل أن
أفهم ؟ ولماذا أخجل من قوتي كل هذا الخجل وأزهو بضعفى كل هذا الزهو ؟ لماذا أعيش فى
قصص كالموتى مجرماً أكره الناس وأتهداهم ، وأنا الذى أحب الصداقة والسلام ؟ لماذا
خلقتى بلا جلد يا إلهى ، فكان على أن أرتدى درعاً لكيلا ألس أحدًا ، أو بالأحرى أيها الإله
الأزلى ، لماذا خلقتنى على الإطلاق ، لماذا بحق الشيطان ؟ .

ولذلك اتجه « أونيل » إلى (الدراما التعبيرية) حيث يتمكن فيها من العرض الذاتي لا الموضوعي للمسرحية بعكس ما فعل « هنريك أبسن » ، وحيث يستخدم المونولوج الداخلي للتعبير عن مجرى الشعور وتيار الوعي ، بخلاف ما فعل « برناردشو » ، وحيث يستطيع أن يخلق جلالاً مأساوياً من مواد قد لا تصلح بطبيعتها للمأساة ، على غير ما وجدنا عند « أنطون تشيكوف » ، وحيث يكون الرمز غالباً على التمثيل ، فيفلت بذلك من الحائط الرابع الذي أقامه الواقعيون ..

ويرى الناقد « جوزيف وود كرتش » الذي يشبهه على ما يبدو « بها بنى » من حيث اعتقاده بأن العالم (البورجوازي) غير (تراجيدى) التزعة بسبب ما يعوزه من تسام ووقار ، يرى هذا الناقد أن « أونيل » قد قطع في سبيل إحياء المسرحية (التراجيدية) شوطاً أبعد من ذلك الذي قطعه « أبسن » ، وهو يصف مسرحيات « أبسن » بأنها « رسائل اجتماعية » ومن ثم كان لها (معنى ومغزى من بعض الوجوه) ، على حين أن مسرحيات « سوفوكليس » وشكسبير ، وأونيل « لم يكن لها من مغزى سوى التلذذ على أن الكائنات البشرية ، لا يصبحون عظماء مرهوي الجانب ، إلا حينما يستشيط بهم الغضب ، وتستبد بهم الشهوات الجامحة ، ويمضى « كرتش » في دعواه ، مدللاً على أن « أونيل » مؤلف « تراجيدى » بطريقة عصرية ، فيقول : « وإن أونيل شأن كل كاتب مسرحى عظيم ينبغى أن يراعى مقاييس جهوده ، وقد شاء القدر ألا تكون تلك المقاييس مثل معايير الإغريق أو معايير الإنجليز لعهد « اليصابات » ، وإنما هى معايير (سيكولوجية) عصرية » .

(وسيكولوجية) « أونيل » المستحبة ، قد بهرت الكثير من الناس بمقدار ما بهرتهم عصرية قواعده الفنية ، ومن لمساته العصرية أيضاً اعتقاده القوى بأن الموضوع الأكبر هو الصراع بين المادية والدين ، وهو الصراع الذى بثه في ثنايا مسرحيته الفذة (الحداد يليق بالكثرا) والتي قال عنها في عام ١٩٢٦ ، « إنها مسرحية (سيكولوجية) حديثة ، تستمد موضوعها الأساسى من قصة أسطورية قديمة من مأسى اليونان » ، وهذا كله هو ما يسميه المستر « كرتش » : (البحث عن كفاء عصرى لكن من « أسخيلوس ، وشكسبير » ..) .

تغيير وجه المسرح :

ولكن الافتراض الراسخ الذى افترضه كتاب (التراجيديا) القدامى من أن قلب المسرحية

الناقص يوجد في مستوى أعمق من التاريخ ، مستوى ثابت لا يتغير ، مستوى لتحليل فكري (ميتافيزيقي) ، دفع « أونيل » إلى أن يُحَلَّق في آفاق خارج حدود مملكة (التراجيديا) ، بل لعلها في رأى الناقد الدرامي الشهير « أريك بتلى » .. خارج ناق الخيال كذلك ، وهذا ما عبر عنه « أونيل » بقوله : « إن معظم المسرحيات الحديثة ، تعنى أكثر ما تعنى بعلاقة الإنسان بأخيه الإنسان ، ولكن هذا لا يعنى في قليل أو كثير ، كل ما أنا معنى به هو صلة الإنسان بالخالق .. بالله » .

على أننا نجد « أونيل » في مسرحياته التي كتبها بعد ذلك ، يزداد إعراضاً عن مادة الحياة ، وتجاهلاً للمجتمع والتاريخ ، تلك العوامل التي بهرت أساطين التراجيديا من قبل ، ويقبل على موضوع ذلك الكائن الغامض .. الإنسان .. يستطلع كنهه ، ويكشف عن سره ، وسر الذات الإلهية معاً ، وبذلك انتقلت (التراجيديا) معه إلى المجهول الذي لا حدود له ، حتى أن قول الفيلسوف « جورج سيمل » في أصحاب المذهب التعبيري ، لينطبق على « أونيل » أكثر مما ينطبق عليهم ، وذلك أنهم - على حد تعبيره - يحاولون القبض على زمام الحياة في جوهرها ، ولكن بدون مضمونها !

أما من حيث (التكنيك الدرامي) ، فقد ابتدع « أونيل » قوالب فنية جديدة كدقات الطبول في (الإمبراطور جوتز) ، والكورس العصري في (القرد الكثيف الشعر) ، والأقنعة الرمزية في (الإله الكبير براون) ، والحوار الجانبي في (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ، كما عمد إلى اللهجة الدارجة فطوعها ومسحها بأسلوب المسرح ، واستخدمها أداة للتعبير المباشر ، وأخيراً لمخاطباً جديداً في وضع الأثاث على المسرح ، وفي إدارة شخصيات المسرحية ، وفي اختيار الملابس والأصوات والألوان حتى يكون لكل عنصر دلالة الرمزية ، وحتى تشيع فكرته في جو المسرحية كله ..

ولقد استطاع « أونيل » بفضل براعته في التعبير وفهمه لمقتضيات المسرح ومعرفته للطبائع البشرية ، فضلاً عن إحساسه المرفه بشكل (الدراما) ، وإطلاعه الواسع على تحليلات « فرويد » وتلميذه ، « أدلر » ، و« يونج » ، أن يعيد النظر في غاية القنآن ووسائله على السواء ، وأن يجعل من فنه حركة ثورية في تاريخ التأليف المسرحي ، ولئن كانت (التراجيديا) هي قصة المصير الإنساني ، (فالتراجيديا) اليونانية هي (تراجيديا) القدر ، حيث يكون مصير الإنسان في عالمه ، (والتراجيديا الشيكسبيرية) هي (تراجيديا) الشخصية ، حيث يكون مصير

الإنسان في إرادته ، وبالمعاناة والموت يرضى أبطال المسرح الإغريق ، والشكسبيرى ، الإلهة لكى يجدوا الخلاص ، أما « أونيل » فكان عليه أن يتكافأ مع جمهور النظارة ، الذى غالباً ما كان يرتاب في وجود الله ! وتمشياً مع عصره ، كتب « أونيل » (تراجيديا) الشخصية (السيكلوجية) ، حيث يكون مصير الإنسان في العوامل الوراثية (والبيولوجية) ..

ولكن إذا كان الإنسان هو عين مصيره ، فلا يمكن أن يكون هناك خلاص وإنما دائرة لا تنتهى من الخطيئة والذنب ، تقول « لافينيا مانون » في مسرحيته (الحداد يليق بالكثرا) ... لم يكن عنك إنسان ليعاقبني ، فكان على أن أعاقب نفسي ! « وحينما ترحل مع « أورين » إلى جزر البحر الجنوبي ، وتفتح أمامها دنيا جديدة ، دنيا وثنية متحررة من قيود النفس وأغلال الضمير ، أومتحررة من « فرويد » على حد تعبير « جون جاسنر » ، يقول « أورين » وهى تهتف بالحرية « لا .. لست حرة .. إن بيتنا شيئاً مشتركاً .. الذنب الذى اقترفناه » .

ولقد شخص « أونيل » مرض العصر الحاضر بقوله : « إن الإله القديم قد مات ، ولم يحل محله إله جديد » . ولكى يتبنى الإنسان إلى عصر الآله ، عليه أن يكون دون المستوى الإنسانى ، أما غريزة الحب فقد أرخصها حب التملك ، وأما غريزة الاعتقاد فقد بدأت تضمحل ، تلك هى فلسفة « يوجين أونيل » ، التى مزجها بجمعية « جون كالفن » ، « وسيجموند فرويد » ، لكى يخرج لنا النوع الوحيد من البطل المسرحى في القرن العشرين .. البطل ضحية الظروف ..

البطل ضحية الظروف :

ولقد صور « أونيل » هذا البطل في ثلاث مسرحيات تعبيرية ، وضع فيها أقصى طاقاته الفنية ، وبلغ بها قمة الفن المسرحى ، وهى (الامبراطور جوتز) ، و(القرود الكثيف الشعر) ، و(الإله الكبير براون) ، وكلها يضم بينها خيط تعبيرى واحد ، وموضوعاتها على الترتيب .. العلاقة بين الإنسان والمجتمع والله ، وعلاقة كل بالآخرين ، (فالامبراطور جوتز) تدور حول العلاقة بين الإنسان ونفسه ، (والقرود الكثيف الشعر) حول علاقته بمجتمعه ، (والإله الكبير براون) حول علاقته بالخالق .. بالله ..

ولا شك أن هذه المسرحيات الثلاث تؤلف فيما بينها نسقاً فلسفياً متكاملاً ، وأن « أونيل »

التزم فيها جميعاً منهجاً واحداً هو تصوير ضعف الإنسان وضآلته ، وقسوة الكون وضراوته ، وحاجة الإنسان إلى إيجاد نمط من الحياة والتفكير يكفل له قدرًا من الرضا النفسى والغبطة الروحية ، ذلك أن « أونيل » إذ يحاول استكمال الصور التى يرسمها لأبطال مسرحياته الثلاثة ، أو الصورة التى يرسمها لبطله (الدرامى) فى مستوياته الثلاثة ، لا يستطيع أن يتخلص من الصراع الذى يسيطر عليه أبدًا ، الصراع بين ما يحسه من ضآلة الفرد وتعاسته ، وما يراه من ضخامة الكون وقوته الساحقة ..

وهذه المسرحيات الثلاث اذ تلور حول ظاهرة الشقاء الإنسانى ، تؤكد لنا أن هذا الشقاء ليس هو الشقاء المادى أو الاجتماعى كما قد يتبادر لنا من معناه المباشر ، وإنما هو الشقاء (الميتافيزيقى) إذا نحن نظرنا إليه فى معناه البعيد . وصحيح أن هذا الشقاء قد يجد أسبابه الأولى فى كلمة عابرة أو نزوة طائشة ، قد ينشأ عن كلمة فيها إهانة أو موقف فيه تجريح ، ولكنه فى النهاية يؤدى إلى الخراب والدمار ، إذا ما صادف الإنسان الذى يستجيب له ... إذا ما صادف البطل ضحية الظروف ..

والبطل الرئيسى فى كل من هذه المسرحيات الثلاث ، إما إنسان جريح الكرامة ، أو مهين الكبرياء ، إنه الزنجرى الشقى الذى يثار لعنصره من الرجل الأبيض ، وهو (الوقاد) المسكين الذى يثور فى وجه المجتمع الرأسمالى ، وهو (الفنان) البائس الذى قدم نفسه قربانا لإله العصر الحديث الذى يسمونه النجاح ..

والآن لتتناول هذا البطل بادئين بالمستوى (السيكولوجى) الذى يتمثل فى مسرحية (الإمبراطور جونز) التى وصفها « باريت كلارك » بأنها « عرض فاخر لخوف مفزع يضطرم فى صدر زنجى نصف متحضر ، إنها نوع من الكشف بترتيب معكوس ، عن المأساة البطولية لزنجى الولايات المتحدة » .

الإمبراطور . أو المستوى السيكولوجى :

فهذه مسرحية تصور خادماً زنجياً فى عربات البولمان بالولايات المتحدة .. ، يرتكب من جرائم القتل والسرقة ما لا عد له ولا حصر ، إلى أن يحكم عليه بالإعدام ، وفى السجن فى انتظار التنفيذ ، يتمكن من الفرار إلى إحدى جزر البحر الكاريبى ، حيث مزارع القصب المترامية ، التى يعمل فيها بنو جنسه من الزنجى ، وحيث يتمكن بمساعدة أحد المستعمرين

الإنجليز من خداع الزوج البسطاء ، وتنصيب نفسه إمبراطوراً عليهم .. ولكنه لم يحكم شعبه بالحب والقانون ، بل حكمهم بالخوف والكراهية ، حكمهم باللاقانون ، لأنه تصور نفسه أكبر من القانون ، فهو يقول : « القانون لا ينطبق علىي ؟ ! .. ألا تسمع ما أقوله لك يا «سيمز» ؟ إن هناك لصوصاً صغيراً مثلك ولصوصاً كبيراً مثلي .. السرقات الصغيرة يدخل أصحابها السجن ، آجلاً أو عاجلاً .. أما السرقات الكبيرة ، فإنها تجعل منك إمبراطوراً ، وتضعك في قائمة المجد » .

ولأنه إمبراطور من صنع نفسه لا من صنع الشعب ، من صنع السرقات الكبيرة لا من صنع الكفاح الشريف ، كانت الأكلوبة عنده هي القانون ، والخرافة هي مصدر السلطات ، ولكي يحمي نفسه من غضبة الزوج ، استطاع أن يوهمهم بأنه يملك قوى سحرية هائلة تتمثل في تلك (الخرطوشة الفضية) التي لا يقتل إلا بها ، والتي لا توجد إلا عنده ، فالزوج يقتلون بحراطيش من الرصاص ، أما هو فبخرطوشة من الفضة ، وليس لأحد أن يطمع في شرف قتل (الإمبراطور جونز) إلا (الإمبراطور جونز) نفسه ، فهو يقول : « وإنها ضمن خدعتي الكبرى ، لقد أخبرتهم أنني صنعت خرطوشة فضية خاصة بي ، وأخبرتهم أنه عندما يحىء الوقت المناسب سأقتل نفسي ، وقلت لهم إنني الرجل الوحيد في العالم الذي يستطيع أن يقتلني ، فلا أمل في أن يحاولوا قتلي » .

وتمت اللعبة واستطاع الإمبراطور أن ينعم بالطاينة على نفسه وماله وسلطانه ، وأن يتمشى بين الزوج دون أن يطعنه زنجي حاقد من الخلف ، ودون أن يقتنصه جائع من وراء الأشجار . ولكن الزوج لم يحتملوه ، ضاقوا به ، وبغطرسته وغروره ، وبدعوا يتيثون للثورة عليه ، وكانت ثورتهم شيئاً عجيباً حقاً .. فما قتلوه ولا سحلوه ولا دسوا له السم في الطعام ، وإنما تركوا له البلاد وفروا إلى الغابات ، تركوه ملكاً بلا مملكة ، إمبراطوراً بلا شعب ، إلهاً بلا عبيد ، إذن فالثورة قد نشبت ، وليس على الإمبراطور ، إلا أن يبحث عن طريق للهرب . والحقيقة أن الزوج عندما تركوه ، لم يتركوه وحده تماماً ، وإنما تركوه لنفسه ، لما رد بشع جبار اسمه .. الخوف ، ويجد الإمبراطور نفسه طعماً تتنازعه المخاوف ، وفريسة تطاردها الأشباح ، ومع ذلك فلا فرار ، ولا أمل في الفرار الأبواب كلها موصدة ، وليس أمامه إلا باب واحد ، هو باب الندم والاستغفار فهو يقول : « يا إلهي استمع لدعائي .. إنني أبدو كالمخاطي المسكين ، إنني أعرف أنني أخطأت ، أعرف ذلك ، فعندما أمسكت « جيف » وهو

بغش الزهر ، غلبنى الغضب فصرعته قتيلا .. يارب ، إننى أخطأت .. وهؤلاء الزوج الحمقى عندما رفعونى إلى كرسى الإمبراطور سرت كل موقع فى يدى ... يا رب لقد أخطأت .. إننى أعرف ذلك .. وأنا شديد الأسف .. فساعحنى يارب .. سامح الآثم المسكين .

وهكذا يستمر يصارع الخوف النابع من أعماقه .. والحيوان الذى يعوى فى داخله ، حتى يستبد به اليأس ويتحدر .. ويموت .. وكما وقف « بروتوس » على جثمان « يوليوس قيصر » ، يقف « ليم » على جثمان غريمه .. الإمبراطور « جونز » ، وفى نوع من الرياء الساخر يقول : « حقاً لقد فعلوا من أجلك الكثير يا « جونز » ، أنت الآن ميت كالسمكة ، أين عظمتك ، وأين قوتك يا صاحب الجلالة ؟ وأين خراطيشك الفضية ؟ » .

القرود .. أو المستوى الاجتماعى :

فإذا انتقلنا من المستوى (السيكولوجى) إلى المستوى الاجتماعى . استطعنا أن نلتقى بالإمبراطور « جونز » مرة ثانية ، ولكن فى صورة « يانك » بطل مسرحية (القرود الكثيف الشعر ..) إنها كما يقول « باريت كلارك » . سلسلة من المشاهد القصيرة ، تبدأ على طهر الباخرة حيث ينتمى « يانك » ، وتنتهى فى حديقة الحيوان حيث يلاقى مصرعه . وربما حيث ينتمى أخيراً .

وربما كانت هذه المسرحية أبلغ من السابقة فى قوة الدلالة ووضوح الفكرة .. فصلا عن روعة (التكنيك) وبراعة الحوار . فهنا مسرحية يترايط فيها الموضوع والهدف ترابطاً عضوياً ، أما المعنى فكامن فى بنية المسرحية ، طاهر فى الحوار ، وتستطيع المسرحية أن تستحوذ على اهتمامنا الفكرى بما تطوى عليه من سخريه مأساوية ، وفكرة اجتماعية ، ومواقف غريبة . وأصالة منقطعة النظير ، وإن عريضة حب الاستطلاع لدينا جميعاً للنشط فى البداية . ولكنها لا تجلب الرضا التام إلا فى نهاية المسرحية .

والمسرحية تروى قصة كفاح عامل السفينة « يانك » الذى يوقد النار فى جوف السفينة تحت سطح البحر ، ويقضى أيامه أمام الفرن ، يعرق ويحترق ، ويسف تراب الفحم ، وهو يعيش فى غرفة من حديد سقفها منخفض وجدرانها مخاطة بالصلب ، وشكلها يشبه القفص الحديدى ، فيتقوس ظهره ، ويغزر شعره ، ويغشى جلده بالسواد ، ويبدو وكأنه قرد . ومع ذلك فهو هادئ البال مرتاح الضمير لأنه أصيل . ولأن مهنته لا يقوى عليها إلا الرجال .

ولأنه ينتمى لعالمه انتماء كاملاً . فهو أقوى من الصلب لأنه هو الذى صنع الصلب ، وأسد حرارة من النار ، لأنه هو الذى أوقد النار ، وأحسن حالا من ركاب الدرجة الأولى لأنه هو الذى ينقلهم من (ساوتبتون إلى نيويورك) ، أسمعه يقول : « لا شك أنه بدونى يتوقف كل شىء ، بل يموت كل شىء . الضوضاء ، والدخان ، وجميع الآلات التى تحرك العالم ، كلها تتوقف ولا يبقى بعدها شىء » .

وبحاول زميله « بادی » الساخط المتبرم أن يفسد عليه عالمه ، وينعص عليه حياته فيسخر من السفينة الشبيهة بالسجن ، ومن الموقد الشبيه بالجحيم ، ومن البهارة الذين يشبهون القردة الدميعة فى حديقة الحيوان ، أو الرجال الأذلاء فى سوق العبيد ، ولكن « يانك » يرد عليه مستنكراً : « عبيد ، يا للهول ! إننا ندير كل المصانع ، وكل الأغنياء الذين يطنون أهم شىء ، هم ليسوا شيئاً فى الواقع ، إنهم لا يتمنون إلى شىء ، أما نحن الشبان فإننا فى الطريق ، إننا فى القاع ، ولكننا الكل فى الكل » .

وذات يوم ترور الأفران فتاة رقيقة كأنها ملكة فى ثيابها البيضاء ، إنها ابنة مليونير يملك نصف صناعة الصلب فى أمريكا ، ويملك أيضاً هذه السفينة بما عليها ومن عليها من الربان والمهندسين وعال الأفران ، والحقيقة أنها فتاة من فتيات (البورجوارية) الكبيرة ، تعيش بلا هدف ، وتمضى بلا اتجاه ، وتقنع نفسها بأنها باشتراكها فى الأعمال الاجتماعية إنما ترفع من مستوى الطبقات الكادحة. وهى تنزل إلى فتحة الفرن لكى تكتسب تجربة جديدة ، وبينما هى تتفرج على الأفران وعلى العمال ، يقع نظرها على « يانك » وهو يحرق الفحم إلى فوهة الفرن ، وقد تقوس ظهره ، وانزاحت شفتاه عن أسنانه ، وأبرقت عيناه الصغيرتان بصورة وحشية ، فتخرج صيحة أليمة وتبتعد واضعة يديها أمام وجهها لتخفى منظره ، وتندوى الصرخة فى أذن ، « يانك » : (ما الذى جعلها تصرخ ؟) فيقول له صاحبه : « لقد أهانتك ، لقد قالت إنك قرد كثيف الشعر .. » ويده الغليظة أقسم « يانك » أن ينتقم منها ومن طبقته ، ينتقم لنفسه وللمايلين أمثاله من القردة كثيفة الشعر ، فهو يقول : « قرد كثيف الشعر ؟ هيه .. لا ريب أنها كانت تنظر إلى بهذا المعنى ، قرد كثيف الشعر ، هذا هو أنا - هيه ؟ أيتها الفطيرة الهزيلة . أيتها الشاحبة المتسكعة .. سأريك من هو القرد .. » .

لقد حطمت « ميلدرد » صورته المثالية عن نفسه ، الصورة التى كانت تجعل لحياته انحماهاً

ومعنى ، والتي بدونها الآن ، أصبح عاطلا من أية قيمة ، عارياً عن أى شعور بالانتماء ، ومهما بدل من محاولات لاستعادة صورته المثالية ، فلن ينجح أبداً ، أبداً ولن يعود كما كان . فقد طعت الصورة الحيوانية الحديدية على الصورة المثالية القديمة ، وغدت الضحامة التى كانت من قبل مدعاة لصخره ، هى ما يربطه اليوم بالحيوان وكل ما هو حيوانى .

وترسو السفينة فيتجه « يانك » إلى الشارع الخامس فى نيويورك ، لكى يثار من طبقة الرأسماليين ، فالأمركا قال له صاحبه ليس مسألة شخصية بينه وبينها ، بل مسألة طبقية بينه وبين الطبقة التى تنتمى إليها : « أليس ذلك هو ما جعلى أحضرك إلى هنا .. لكى ترى ؟ كنت تنظر إلى الأمر بطريقة خاطئة ، وكنت تتصرف وتتكلم كأنها مسألة شخصية بينك وبين تلك البقرة العجفاء ، فأردت أن أقنعك بأنها لم تكن إلا ممثلة لطبقتها ، كما أردت أن أوقف فيك وعيك الطبقي . وعدت ترى أنه ليست هى وحدها التى يجب أن نحاربها ، بل طبقتها كلها ، فهناك جمهور بأسره على شاكلتها أعماهم الله ! »

وفى واجهة أحد المحال التجارية ، يحد « يانك » فراء النسناس معروضاً بألف دولار ، بأكثر من ثمن القرد الحى بأكمله ، بكل ما فيه من رأس وجسد وروح ، فيثور ويهجم على دوى الياقات البيض ، فيحمله رجال الشرطة إلى السجن ، وفى السجن يحاول « يانك » عبثاً أن يثبت لنفسه وللآخرين ، أنه هو الصلب ، وهو البخار ، وهو الدخان ، وهو كل شيء . لقد فقد يقينه القديم ، ولم يعد أمامه من يقين جديد .. فالصلب تخلى عنه ، وبعد أن كان مصدر قوته ، أصبح سبب ضعفه وسقوطه وانهاره .

وهناك فى السجن يشير عليه أحد الزلاء بالانضمام إلى منظمة « العمال الصناعيين فى العالم » ، حيث يمكنه عن طريقها أن يحقق ما يصبو إليه من أهداف .. ولكن المنظمة ترفضه هى الأخرى ، وتظن أنه غير أصيل ، وأنه عميل لدى طبقة الرأسماليين ، وأنه حيوان خال من المخ ، أو قرد كثيف الشعر ، وبعد تلك المحاولة الفاشلة يدرك « يانك » الحقيقة التى لم يدركها من قبل ، وهى أنه هو نفسه المسئول عن العذاب الذى يعانیه ، « لاميلىدرد » ولا المجتمع ، « وهذا ما حدث لى الآن ، لم أعد أنبض بالحياة ، هكذا كان الصلب لى ، وكنت أملك العالم ، ولم أعد أملك الصلب ، وملكنى العالم .. » .

وبإحساس مرير بالضيق ، وشعور مؤس باللا حدودى واللا انتماء ، يدير « يانك » وجهه مريراً هائلاً كأنه قرد يهذى للقمر .. « قل لى يامن فى علاك ، أيها الرجل على وجه القمر ،

إنك تبدو حكيمًا ، فهل أجد عندك الجواب ؟ أسكب في داخلي الحكمة والمعرفة الصحيحة ،
وقل لي من أين أبدأ ؟ » .

وأخيراً يتجه « يانك » إلى حديقة الحيوان ، لعلها تكون أدفأ وأهدأ ، ولعله يستطيع أن
يتمى هناك ، لقد أصبح التقدم إلى الأمام بالنسبة له شيئاً مستحيلاً ، إذن فلامفر أمامه من أن
يتقهقر إلى الوراء سعيًا وراء الانتماء ، ويقف أمام قفص (الغوريلا) ، يحاطها بلهجة تحمل
في طياتها شعورًا عميقًا بالتعاطف : « أنا لست على الأرض ولا في السماء أنفهمنى ؟ إننى في
الوسط أحاول أن أفصل بينهما متلقيًا منهما معاً أعنف اللطاة ، وربما كان هذا هو ما يسمونه
بالجحيم ، هه ؟ أما أنت فإنك في القاع ، إنك أصيل ، لا شك أيتها الكتلة المحظوظة ، إنك
أنت الأصل الوحيد في العالم ! » .

ويتفق مع (الغوريلا) على أن يقوموا معاً بآخر محاولة للانتقام من المجتمع الرأسمالى ،
ويكسر القفل الذى على باب القفص ، ويفتح الباب على مصراعيه ، وتخرج (الغوريلا)
ويمد يده مصافحاً ، فتعانقه (الغوريلا) بنعنف حتى يُعمى عليه ، ثم تحمله إلى داخل القفص
وتتركه ، وتنطلق . وبعد لحظات يفيق من إغائه ، ويقف بصعوبة على قدميه ، ويمسك
بقضبان القفص ويعمغم في كلمات حزينة متقطعة .. « وأخيراً في القفص ، هه ؟ » ثم يتزلز في
كومة على الأرض ويموت ، وتتصايح (السانيس) في عويل خافت حزين ، إذ ربما قد انتمى
إليها أخيراً . القرد الكثيف الشعر ..

وهكذا نرى أن تفكيرًا ذكيًا نافذًا يكمن وراء « القرد الكثيف الشعر » وأن فلسفة « يانك »
ليست نابعة من خارج الموقف الإنساني الفرد ، بل هي ناتجة عن آراء « أونيل » الخاصة في
الحياة والمجتمع وعلى أية حال ، فالفكرة تنبع من موقف إنسانى حتمى ، « ويانك » في رأى
« أونيل » ليس مجرد فرد ، بل هو رمز للإنسان ، ورعبته في الانتماء ليست مجرد رغبة فردية ،
بل هي مشكلة اجتماعية ، وهذا ما عبر عنه « أونيل » بقوله : « إن القرد الكثيف الشعر إما هو
رمز للإنسان الذى فقد الشعور بالانتماء مع الطبيعة ، هذا الانتماء الذى كان يتمتع به قديماً
كحيوان ، والذى لم يستطع بعد أن يكتسبه على مستوى روحى ، وهكذا يجد الإنسان نفسه
واقفاً في الوسط بين الأرض والسماء مفتقدًا لهذا الشعور بالانتماء ، وهو يحاول أن يستعيد
أمنه القديم ، ولكنه يتلقى طيلة محاولاته ضربات من كل من الأرض والسماء ، وقد عبر
« يانك » عن هذه الفكرة من خلال كلماته ! » .

وهذا صحيح صحيح أن « يانك » يبقى رجلاً ، له صفاته وسجاياه الإنسانية ولكن الصحيح أيضاً أنه رمز إلى جوار ذلك ، ولكن .. هل من الممكن أن يكون إنساناً ورمزاً في آن واحد ؟ إن إنساناً مثل « هاملت » ، يمكن أن يرمز إلى بعض الخصائص أو المزايا الإنسانية ، بل يمكن أن يلخص فلسفة كاملة ، لكن الكاتب المسرحي عندما يعمد قاصداً إلى استدعاء شخص ما ليكمل منه ممثلاً للإنسان أو الإنسانية، إنما يقلل بالضرورة من قيمة العناصر الإنسانية التي يحتوي عليها عمله الفني ، وهذا ما تحاشاه « أونيل » تحاشياً ذكياً واعياً على المستوى الثالث من مستويات بطله المسرحي ، المستوى (الميتافيزيقي) ، أو (الإله الكبير براون) .

الإله .. أو المستوى (الميتافيزيقي) :

إن (الإله الكبير براون) تصور طموح الإنسان وصراعه ، من أجل أن يثبت ذاته ، ويتوجد مع الطبيعة ، وذلك في أسلوب شاعري نشوان يصل أحياناً إلى درجة الوجد الصوفي والانتشاء الروحي ، وكأنه أنشودة (أبوللو الدرامية) ، إنها نشيد انتصار (درامي) ، يتغنى بنضال الإنسان من أجل أن يوحد بين ذاته وبين الطبيعة .

ولهجتها من أولها إلى آخرها ذات فتنة غامضة ، وطريق الإنسان فيها ملتوية خلال وادي المأساة ، لكنها تنتهي إلى الانتصار ، وهذا ما عبر عنه « أونيل » بقوله : « إن (الإله الكبير براون) من بعض جوانبها مسرحية (أسرار) تدور حول سر الشخصية والحياة ، بدلا من أن تدور على موضوع بوليسي معقد ، إنها مسرحية لا تفهم بالعقل بل بالشعور والإحساس » . والحقيقة أن (الإله الكبير براون) أكثر امتلاءً بإحساس الشاعر بالإيقاع وبالتناسق وبتنوع الحياة ، من أية مسرحية أخرى ، واللغة فيها تعبر عن ظلال المعان نصف مفوميه ونصف محسوسة ، ومن الصعوبة بمكان وصفها في جمل وعبارات ، فإذا لم تعبر ، ألحت إلماحاً ، لكن الأسلوب إجمالاً أكثر ملاءمة للموضوع .

إن « ديون أنطوني » واسمه مكون من « ديونيسيوس » .. الإله الإغريقي القديم « وأنطوان » .. القديس المسيحي المعروف ، إنما يمثل القبول الوثني الخلاق للحياة وهو في حرب أبدية مع الروح المسيحية الميالة لتقبل العذاب ، للتنكرة للحياة ، ذلك الصراع الذي يؤدي في زماننا الحاضر إلى إرهاب الطرفين ، إلى كبت الجانب الخلاق في الحياة وجعله عقيماً ، وإلى تشويهه بأخلاقية تحوله من صورة الإله « بان » إلى صورة « الشيطان » ثم إلى

« مهستوفوليس » الذى يسخر من نفسه من أجل أن يشعر بأنه حى ! .
لقد اجتمعت فى شخصه التزعة (الرومانسية) والتزوة الحسية ، فعاش حياته فناً يتعبد
لأوثان الحب والطبيعة والخير والجمال ، كما عاش ناسكاً يعتزل الحياة ويتعد عن الناس ،
ويعانى ما يفرضه على نفسه من « ماسوشية » فتاكة ، قضت عليه فى نهاية الأمر ، ولكنه
يموت ، وعلى محياه الوسم ابتسامة السرور المتألم أو الفرح الحزين .

« مارجريت » هى السلالة الحديثة المباشرة « لمارجريت الفاوستية » ، أو « مارجريت »
المنحدرة من (رواية فاوست) للشاعر العظيم « جوته » ، إنها المرأة الخالدة التى تنعم بفضيلة
البساطة ، ونحيا حياة الفطرة ، وتسهو عن كل شئ إلا عن الوسائل التى تتوصل بها إلى تحقيق
غايتها فى الحياة ، أو غايتها من الحياة ، وهى المحافظة على النسل ، والإبقاء على الذرية .
« وسيل » هى التجسيد الحى « لسيل » . رمز الأرض الأم ، وهى « المومس » المنبوذة
التي تعاني العزلة والعطش فى عالم من القوانين غير الطبيعية ، ولكنها تحب الألفة والارتواء عند
أتباعها من المنبوذين ، أولئك الذين راحوا ضحايا ما يفرضه على أنفسهم من قوانين ، فهى
التي تلهم « ديون أنطوى » إيمانه بالحياة من حيث هى حياة ، وهى التى تلو على روح « براون
المختصر : « أنا الذى فى السموات .. » .

أما « براون » .. (الإله الكبير براون) ، فهو الأسطورة المادية لإله العصر الحديث الذى
يسمونه النجاح ، وهو يقيم حياته على الأشياء الخارجية ، الأشياء (البرانية) ، أما داخله
ففراغ ويباب ، إنه مخلوق غير مبدع ، ذو أخايد اجتماعية سطحية ، وهو نتاج عرضى ، ألقاه
تيار الرغبة الأبدى العميق فى بحيرة راكدة المياه ، وهو يؤكد وجوده على حساب الآخرين ،
يشترى الحب دون أن يحب ، ويشترى الحياة دون أن يحيا ، ويشترى الإبداع ولا قدرة له على
الإبداع . ولذلك نراه يموت ، عندما ينقطع مورد رزقه ، عندما يحف بين يديه سر النجاح
وكان يجب أن يموت لأنه توهم أنه يستطيع أن يقضى على الحب والإبداع ، ولكن الحب
والإبداع هما منبع الوجود والحياة ، والحياة لا تموت ، والوجود لا يكون للعدم .

وهكذا على صدر « سيل » ، رمز الأرض الأم ، ورمز الحنان والرحم والولادة من
جديد ، يموت (الإله الكبير براون) ، وعلى شفتى « سيل » يعزف « أونيل » نشيد
الحياة : « أبداً يعود الربيع حاملاً فى صلبه الحياة .. أبداً يعود .. أبداً .. أبداً ... يعود
الربيع ، وتعود الحياة ، ويعود الصيف والخريف والموت والسلام ، وأبداً ... أبداً يعود الحب

والحمل والولادة والألم .. ويعود الربيع حاملاً في صلبه قدح الحياة .. حاملاً تاج الحياة المتألق المجيد .

* * *

إن «يوجين أونيل» ، الكاتب المسرحي العملاق ، لم يكن فحسب صرخة في وجه عصره ، بل صرخة في وجه كل العصور ، لأنه لم يكن فحسب كاتباً لعصره ، بل وكاتباً لكل العصور ..

الصرخة العاشرة

« ألبير كامى »

الإنسان ... ذلك المستحيل

« اخترت العدالة لكى أظل وفياً للأرض ،
ومازلت أؤمن بأن هذا العالم ليس له معنى يعلو
عليه ، ولكننى أعلم أن هناك شيئاً فى العالم ، له
معنى .. وذلك هو الإنسان »

« ألبير كامى »

مات عبثاً ، وهو الفيلسوف الذى عاش طوال حياته القصيرة ينادى بفلسفة العبث .
ففى يوم الاثنين ، الرابع من يناير عام ١٩٦٠ ، وفى الساعة الثانية والرّبع ظهراً ،
اصطدمت سيارة تسير بسرعة جنونية على طريق (سانس باريس) بشجرة من أشجار
البلوط ، وأسفر الاصطدام عن حادث مروّع ، فبين حطام السيارة عثر على امرأتين فى حالة
إغماء ، وسائق مصاب مات بعد الحادث بأربعة أيام ، هو الناشر الفرنسى الشهير « ميشيل
جاليمار » ، وشخص رابع مات للحظته ، والدم يتّرف من رقبتة ، وعلى وجهه أمارات
الدهشة ، وفى إحدى عينيه علامة استفهام ، وفى العين الأخرى ، علامة تعجب ؟ . وحين
فتشوا جيبويه ، وجدوا بها بطاقة الشخصية ، وعليها هذه الكلمات :

(ألبير كامى) ... كاتب ، ولد فى ٧ نوفمبر ١٩١٣ ، فى موندوق ، مديرية قسطنطينية) .
ولم يكن أمام مثقفى العالم كله ، إلا أن يعلنوا الحداد الفلسفى والروحى على المفكر
الفيلسوف الذى عانى أمراض عصره وحاول أن يجد لها الدواء ، وعلى رجل السياسة
والأخلاق الذى طالما ناضل من أجل قضايا الكرامة والعدالة والحرية ، وعلى الأديب الروائى
المسرحى الذى أثقل ضميره البحث عن مصير الإنسان ، وعلى الكاتب الصحفى الذى عاش

وقلبه ينبض بمأساة الجليل .

ولم يجد مثقفو العالم كله ، العزاء في تلك الكلمات العشر ، التي كان « ألبير كامى » يحياها أكثر من غيرها ، ألا وهى : (العالم ، العذاب ، الأرض ، الأم ، الناس ، الصحراء ، الشرف ، البؤس ، الصيف ، البحر) .

وإنما وجدوا العزاء في الكلمات الثلاث التي لخصت حياة « ألبير كامى » وفكره ، وكأنما هي ألقابهم الثلاث ، وهى .. (العبث ، والغرر ، والثورة) ..
غير أن العزاء الحقيقي لكل مثقف هو أنه كان له شرف الانتساب إلى العصر الذى عاش فيه .
« ألبير كامى » ، بحيث كان قلبه ينبض وقلب هذا الرجل فى عصر واحد .

حياته هي حياة أبطاله ..

إن حياة « ألبير كامى » وكتابات وجهان لحقيقة واحدة ، أوها وجه واحد للحقيقة واحدة ، فحياته هي حياة أبطاله ، بحيث لا يمكننا أن نفرق بين الإنسان « ألبير كامى » الذى حمل آلام العصر على كتفيه وتحملها بكل الشجاعة والشرف ، وبين أبطال مثل « سيزيف » ، وكاليف ، وميرسو ، وريو « ممن مضوا في طريق الأمانة والعدالة إلى أقصى مدى ، وتحملوا ببطولة لا تخلو من تضحية عذابات الطريق .

لقد قذف « بألبير كامى » وسط صراعات العصر ، وهو عصر مزقه التناقض ، وانفصلت فيه السياسة عن الأخلاق ، والقيم عن المجتمع ، والفكر عن الحياة ، وبالتالي بات العصريون بموت القيم التي تعتبر بمثابة الوسيط بين الله والإنسان ، والتي كان من شأنها جلب الطمأنينة إلى ما سبق من تمرد إنسانى ، فليس همّ العصر مجرد القول بأن بعض القيم قد أصبحت عارية من كل معنى ، بل راح يتزعج إلى نبد احتمال وجود القيم على أى صورة من صور المطلق ، ولهذا كانت القضية الكبرى التي واجهت « ألبير كامى » هي خلق قيم جديدة في عالم متناقض ، دون بعث الحياة في القيم التقليدية القديمة ، التي عفى عليها التاريخ .

وكان عسيراً على « ألبير كامى » في عالم متناقض يفتقر إلى صفة التعالى ، أن يخلق قيماً جديدة دون أن يبدأ يجعل التناقض نفسه قيمة من القيم ، ومن ثم راح يستبدل موت القيم الإنسانية بالتأكيد المستمر على حقيقة المسئولية الإنسانية ، وبالتالي فإن الصورة التي انبثقت في أعماله الفكرية والأدبية ، ليست إلا صورة البطل وقد حرم من كل عون (ميتافيزيقي) ،

فليست هناك قوى خارقة يهب بها ، ولا قيم متوارثة يرتكن إليها ، فهو قد ترك ليصوغ قدره بنفسه ، ويسجعه وفق هواه ، وحيداً بلا عون أو نصير .

وهذا معناه أن أدب التمرد لا يقدم الحياة على أنها وضع مستقر ، بل وضع في طريقه إلى الاستقرار ، وتلك هي التجربة التي يكابدها الوجود الإنساني ، والتي يسميها « جان بول سارتر » : العذاب . وتلك هي مسئولية كل فرد من الأفراد ، والتي يطلق عليها كذلك لفظ : الحرية . وتلك أخيراً هي الصورة التي رسمها « أندريه مالرو » للوضع الإنساني وهي الأساس الذي يقوم عليه ما أسماه : المصير .

وتلك هي دنيا « ألبيركامي » .. إنها الدنيا التي يقيم فيها « ميرسو » .. الغريب ، والتي يقيم فيها « دكتور ريو » الذي يصارع طاعوناً لا تزال طبيعته رمزاً مجهولاً ، وهي الدنيا التي يرمز لها (بصور البق ، والحجر الصحي ، وحالة الحصار) . إنها الدنيا التي قضى على كل فرد فيها كما قضى على « سيزيف » أن يدفع بحجر العتب إلى أعلى سفح شديد الانحدار ، ليعود فيندفع مرة ثانية فيدفعه من جديد .

وينفس الدرجة التي لا يتنكب بها « كامي » دليل التناقض أو ما يسميه العتب ، لا يقنع بمجرد السخط أو الاستسلام ، فنرى البحر الشاسع كما نرى السجن الرهيب رمرين أساسيين في أدبه . لهذا كله ، كان لزاماً عليه ، وقد حمل في كيانه كل صراعات العصر ، أن يتجاوزها بحماسة العاطفي المتوهج وحسه الأخلاقي الشجاع ، فيستشكر كل فعل يؤدي إلى عذاب الإنسان ، ويوقظ في النفوس معنى العدالة والأمانة والشرف ، ويعمل على إعادة السياسة المحرقة أخرى إلى حرم الأخلاق ، ويقف في صف الأخلاقيين الفرنسيين الكبار في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ويكون كما وصفه « سارتر » بحق ، آخر خلفاء « شاتوبريان » وأكثرهم حكمة وشجاعة .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل العدل والأمل ، والنبيل والشرف ، والأمانة والعدالة ، تخرج من فم « ألبيركامي » لتسيل على قلمه ، وينطق بها أبطاله ، وتبشر بسعادة بشرية من نوع جديد .

تراجيديا الإنسان والعصر :

وبمقدار ما كانت حياة « ألبيركامي » هي حياة أبطاله ، كانت الأحداث المعلمة في حياته

هي المداد الذى كتب به أعماله ، وهو مداد ينزف عرقاً ودماً ، ليرسم فى النهاية تلك اللوحة المساوية للحوار المتبادل بين الإنسان وعصره ، وهو الحوار الذى لخصه « ألبير كامى » فى بداية كتابه (أسطورة سيزيف) بهذين البيتين من أغنية بندار :

« يا نفسى الحبيبة لا تنزعى إلى الحياة الأبدية ، بل استنفدى الممكن حتى النهاية »
وكانت حياة « ألبير كامى » بالفعل محاولة لاستنفاد الممكن حتى نهايته ، وإن لم يغب القدر الإنسانى عن أفق هذه الحياة لحظة واحدة وكأنما كان لها بالمرصاد ، حتى كانت مأساة موته .. هذا الموت الظالم .. هذا الموت المستحيل .

ومع أن « ألبير كامى » نفسه لم يكن يستحسن خلق الأساطير والتشويق الصحفى حول حياته وشخصيته ، وكان يؤثر أن يحمد الناس فى كتبه وكتابات ما يهتمهم أن يعرفوه ، فإننا نستطيع أن نستخلص من سيرة حياته تلك الخطوط والظلال ، بل والألوان التى أسهمت فى رسم تلك اللوحة (التراجيدية) المسماة .. « ألبير كامى » .

فقد وُلد فى السابع من نوفمبر عام ١٩١٣ فى مدينة (مندوفى) التابعة لمديرية (قسطنطينية بالجزائر) ، وكان أبوه « لوسيان » عاملاً زراعياً لقي مصرعه بعد عام واحد من مولد ابنه الثانى « ألبير كامى » ، فى معركة (المارن) فى الحرب العالمية . « مارن .. جمجمة مفتوحة . أعمى .. أسبوع طويل فى صراع مع الموت .. » .

أما أمه فتتحدث من أصل أسبانى ، وكم من مناسبة أفصح فيها « كامى » عن الراحة (الرومانسية) التى أمدته بها هذا الأصل الأسبانى غير المباشر ، وقد نزلت أسرته بعد وفاة عائلتها إلى حى فقير مكتظ بالسكان فى مدينة الجزائر ، حيث عاش « كامى » مع أمه وجدته لأمه وخاله وأخيه الأكبر فى شقة مكونة من غرفتين ، وراحت أمه تعمل خادمة فى بيوت الأغنياء لتعول هذه الأسرة ، وقد وصف « ألبير كامى » الجو العام لهذه الفترة من حياته فى كتابه (الظهر والوجه) بقوله :

« شد ما يشغلنى التفكير فى غلام كان يعيش فى أحد الأحياء الفقيرة . ياله من حى وبالمنزلة من منزل .. لم يكن يتألف إلا من طابق واحد ، ودرج لا يعرف النور . وحتى يومه هذا ، وعلى الرغم من مرور سنين عديدة ، يستطيع هذا الغلام أن يتحسس طريقه إلى هناك فى أحلك الليالى ، وهو يعرف أن فى استطاعته قفز هذه الدرجات دون أن يتعثّر أبداً . لقد تملكه البيت وسيطر على مشاعره ، ولا زالت قدماء تعرفان المسافة بين الدرجتين من درجات

السلم بالإحساس المجرد ، ولا زالت يدها تهلعان من قضبان الدرابزين هلعاً غريزياً لا يقهر ، وذلك بسبب ما يجرى فوقها من الصراخ .

والتحق « كامي » بمدرسة ابتدائية محلية عام ١٩١٩ بقى فيها حتى عام ١٩٢٤ ، حيث لفتت موهبته نظر أستاذه « لوى جرمان » الذى تعهده بالتشجيع حتى حصل على منحه دراسية بمدرسة « الليسية » ظل « كامي » يتردد عليها حتى حصل على شهادة (البكالوريا) عام ١٩٣٠ ، وفى أثناء دراسته اشترك فى فريق كرة القدم ، واهتم بالمرسح ، وطمح إلى دراسة الفلسفة ، ولعل « كلامنس » وهو الشخصية الرئيسية فى رواية (السقطه) التى كتبها (ألبير كامي » ، يعبر تعبيراً بالغ الصدق عن هذه المرحلة فى حياة « كامي » ، فيقول :

« لم أكن صادقاً فى إحساسى وحاسى إلا عندما كنت أمارس الألعاب الرياضية ، وعندما كنت أخدم فى الجيش فأقوم بتمثيل المسرحيات التى تؤديها بقصد المتعة والترفيه . وحتى فى يومى هذا .. أُنحال المكانين الوحيديين فى العالم اللذين أشعر فى رحابها بالبراءة هما الاستاد وقد اكتظ بالتفجرين فى مباراة يوم الأحد ، والمرسح الذى أكن له حباً لا مثيل له فى القوة والتطرف » .

دفاع عن الشمس :

وحاول « كامي » مواصلة دراسته الجامعية على أساس من عدم التفريغ ، حتى حصل على (ليسانس) فى الفلسفة من جامعة الجزائر ، بعد أن أعد رسالة عن العلاقة بين الفلسفة اليونانية والفلسفة المسيحية ، ممثلة فى « القديس أوغسطين » والفيلسوف « أفلوطين » . وفى عام ١٩٣٧ عاوده مرض التدرن الرئوى فعاقه عن الحصول على درجة « الاجريجاسيون » وانتهت دراسته الجامعية عند هذا الحد ، لتبدأ دراسته فى كتاب الحياة .

وكانت سنوات شاقة ، مارس فيها « ألبير كامي » مختلف الحرف الصغيرة ، فعمل تارة فى بيع قطع غيار السيارات ، وتارة فى مكتب سمسار لأعمال التجارة البحرية ، وتارة فى إحدى الوظائف فى مكتب للأرصاء الجوية ، إلى أن التحق بوظيفة صغيرة فى بلدية المدينة ، اضطر إلى التخلي عنها بعد أن كتب تقريراً عن سكان منطقة القبائل ، كشف فيه عن الكثير من جوانب الإنسان العادل عند « ألبير كامي » ، فضلاً عن أولى مواقفه الشجاعة التى دافع فيها عن إحدى قضايا العصر ، قضية سكان منطقة القبائل من العرب ، الذين يعيشون فى

« بؤس » وجوع يقصر عن مداهما التعبير ، في حين يعيش المستوطنون من الفرنسيين عيشة البدخ والاستغلال ، على زعم أن شعب القبيلة يعرف كيف يتكيف مع البؤس ، ولا يحس بنفس الاحتياجات التي يحس بها الأوروبيون .

وكان موقفاً عادلاً وشجاعاً ذلك الذي اتخذه « ألبير كامى » ، عندما واصل حملته من خلال جريدة « جمهورية الجزائر » التي كان يعمل بها محرراً صحفياً تحت رئاسة « باسكال بيا » ، قاضحاً المستعمر الفرنسى ، كاشفاً عن زيف منطقته وطلان دعواه ، مستنكراً الظلم من بلد يدعى أنه يحارب الظلم في غيره من البلدان ، ويتشدد بشعارات .. الحرية والإنهاء والمساواة .

وكان « ألبير كامى » يتصور أن مصيره قد ارتبط بالجزائر ، أرض الشباب ، والبحر ، والشمس الباهرة ، وأن واجبه يحتم عليه أن يساهم في بزوغ حضارة جديدة ، حضارة ذات شخصية فريدة ، حضارة يشترك في صنعها العرب والمستوطنون الفرنسيون ، وكان قد استطاع فوق أرض الجزائر ، وتحت شمسها المشرقة ، وبعد أن أسس فرقة مسرحية من الهواة سماها « مسرح الجماعة » كان يقوم فيها بدور الممثل والمؤلف والمخرج جميعاً ، استطاع أن يكتشف الحقيقة المزدوجة ، الحقيقة المتمثلة في ثنائية إقليم البحر المتوسط ، والتي عبر عنها في أولى مؤلفاته (الظهر والوجه) حيث تراه يؤكد الصلة الوثيقة بين هاتين الناحيتين من التجربة التي عاشها حتى النخاع ، الفيض الغزير من الشمس والبحر في مقابل عقم الإنسان وفقره ، الاستغراق الممتع في ملذات الحس في مقابل الموت الذي يبدو أكثر إيجاعاً بالرعب والمأساة ، انتعاش الرغبة والحنان في مواجهة حقيقة العزلة الإنسانية .

وهكذا .. هكذا في كل لحظة على أرض الجزائر ، نجد أن السعادة والشقاء يؤكد كل منهما الآخر ، ويرجع السبب في عنف موقف « ألبير كامى » من كل منهما ، إلى التناقض الكامن في وجودهما معاً متلازمين .

ولكن هذه الآمال جميعاً ، سرعان ما ضاعت سدى ، لأن « كامى » دفع ثمن هذا التقرير وظيفته الصغيرة في بلدية الجزائر ، وعمله الصحفي في جريدة « جمهورية الجزائر » كما كسب عداء المستوطنين الفرنسيين الذين أرغموا الحاكم العام لمدينة الجزائر ، على طرده منها وترحيله إلى باريس .

دفاع عن النور :

وعاد «كامي» إلى باريس عام ١٩٤٢ ، ليعمل محرراً صحفياً في جريدة «باري سوار» ، ولكن الحرب العالمية كانت قد اشتعلت ، وبدأ الزحف الألماني يغزو أوروبا ، ويحتلها بلدًا وراء بلد ، حتى سقطت باريس ، واحتل (النازي) فرنسا ، فانضم «كامي» إلى حركة المقاومة السرية في باريس ، ورأس تحرير جريدة «كفاح» التي جعلت شعارها (من المقاومة إلى الثورة) .

وامتد الاحتلال (النازي) لفرنسا أربع سنوات «وكامي» يتحداه بكل قواه ، ويناضله في كل مناسبة ، ويواجهه بالكلمة الجريئة والموقف الشجاع ، وظل يحرر المقالات الاقتصادية لجريدة «كفاح» التي يدعو فيها الفرنسيين إلى مكافحة الظلم ومقاومة العدوان ، والوقوف في وجه قراصنة العصر ، وذلك كله بسلاح العدل ، فلئن كان القدر البشري ظالماً ، فقدر الإنسان هو أن يكون عادلاً .. العدل .. ذلك المستحيل ، أوكما قالت «دورا» في مسرحية (العادلون) : «ولكن ، لا .. هذا هو الشقاء الأبدى ، نحن لسنا من هذا العالم ، نحن عادلون . هناك دفع لم يخلق لنا .. آه .. وارجمنا للعادلين ..» .

ويرد عليها «كالييف» في ذات المسرحية : «إننا نقتل لكي نبني عالماً لا يقتل فيه أحد ، نحن نقبل أن نكون مجرمين لكي تمتلئ الأرض من بعدنا بالأبرياء ..» .
لقد قاوم «ألبير كامي» الاحتلال (النازي) بكل قواه ، واشترك في حركة المقاومة السرية ، ومضى مع رجالها على الطريق الموحد ، وجرب معهم جراح العصر ، وعذابات الضمير ، وواجه معهم المصير المشترك ، وتعلم كيف يتمرد على الظلم ويثور على الجريمة مصداقاً لهذا (الكوجيتيو) الذي صاغه «ألبير كامي» ، وكأنما خلق للقرن العشرين : «أنا أتمرد فنحن إذن موجودون ..» .

وكان من جراء هذا كله ، أن تحررت باريس في عام ١٩٤٤ ، وتولى «ألبير كامي» تحرير جريدة «كفاح» العلنية بعد أن كانت جريدة سرية ، وسرعان ما استقال من رئاسة تحريرها واعتزل الصحافة ، لكي يفرغ لقضايا الفكر والفن والأدب ، وإن ظل دائماً يعبر عن رأيه في القضايا الملحة على ضمير العصر ، وذلك في المقالات التي جمعها فيما بعد ، في كتابه «مشكلات معاصرة» حيث عالج مشكلات التسليح الذري ، والحرب الباردة ، واستنكر

الإرهاب الاستعماري في مدغشقر ، والاستيطان الاستعماري في الجزائر ، وأيد الثورات الوطنية في قبرص والجزر وبولندا وألمانيا الشرقية .

وجاء عام ١٩٥٢ ، العام التالي لظهور كتابه (المتمرّد) الذي أحدث ضجة ثقافية كبرى ، وأسفر عن النزاع الحاد بينه وبين صديقه « جان بول سارتر » ، وهو النزاع الذي أفصح عن التناقض الجذري العميق بين الصراحة الفكرية لدى « سارتر » والحساس الأخلاقي لدى « كامى » ، ولكن النزاع سرعان ما تصاعد فصار هجوماً مرّاً على صفحات مجلة « الأزمّة الحديثة » اشترك فيه إلى جانب « سارتر » فرنسيس جانسون ، وسيمون دى بوفوار ، مما أدمى قلب « كامى » بأعمق الجراح ، فالتخّذ في نوفمبر من نفس العام أجراً سياسياً هو استقالته من منظمة « اليونسكو » على أثر السماح لأسبانيا بالانضمام إلى عضوية المنظمة . وبعدها لاذ « ألبر كامى » بالصمت والعزلة ، إلى أن كان عام ١٩٥٧ الذي منح فيه جائزة (نوبل للآداب) . فكانت تتويجاً لفكر « ألبر كامى » وأدبه بعدما عاش حياته ابناً وفيّاً للأرض ، يغنى للبحر ، ويفرح بالشمس ، ويمجد النور .. النور الذي طالما ألهب فيه الإحساس بالسعادة والفرح بالحياة ، وحدد له طريقه في مقاومة كل قوى الظلم والظلام . « في أحلك ظلمات العدمية التي تحيط بنا ، حاولت دائماً أن أبحث عن الطريق المؤدى إلى التغلب عليها ، لا عن فضيلة أونبل نادر ، بل عن وفاء غريزي للنور الذي ولدت فيه ، ومنه تعلم الناس منذ آلاف السنين أن يرحبوا بالحياة حتى في ساعة الألم والعذاب » . ولكن الحياة هي التي ودعت « ألبر كامى » ، قبل أن يقول كلمته الأخيرة ، وهو الذي قال عن نفسه في أخريات أيامه « إننى مازلت في بداية أعمالي .. » .

من العبث إلى التمرد :

العبث والتمرد والثورة ، هذه إذن هي المحاور الرئيسية الثلاثة في آثار « ألبر كامى » الفكرية والأدبية ، أما العبث فقد عاجله في رسالته الفلسفية (أسطورة سيزيف) ، ثم عاد وصوره أدبياً في رواية (الغريب) ، ودرامياً في مسرحية (كاليجولا) ، وعلى عتبة (أسطورة سيزيف) ، يضع « ألبر كامى » فكرة الانتحار ، باعتبارها ينبوع الذي يصدر عنه اتجاهه الفكرى كله . وهو هنا ليس قضية (دراسة) ، وإنما قضية (استغلال جواب) على حد تعبير « روبير دولويه » .

فالانتحار يطرح قضية (معنى الحياة) ، وهو يعنى بكل بساطة (الاعتراف بان الحياة لا تستحق أن تُعاش) . ولكن «كامى» يرفض الانتحار ، ويرى أن الحياة وإن لم يكن لها معنى ، فهي مع ذلك ينبغي أن تُعاش ، وهذا التناقض هو الذى يفجر الإجابة الخاصة «بالبير كامى» ، ويزر بطولته منذ الآن .

وليس ذلك لأنه يؤمن بالعقل ، وقدرته على اختراق الحجب ، والنفاذ إلى الأسرار التى تضيف معنى على هذا الوجود ، الذى يبدو عارياً من كل معنى ، وإنما لأنه لا يريد أن يتخلى عن هذا العقل على الرغم من قصوره الواضح من ناحية ، ولأنه يرغب من ناحية أخرى فى التذرع بجميع أسلحة المنطق إزاء ما يسميه (صمت الكون ..) .

ولكن .. إذا لم يجد الإنسان للوجود معنى ، واستولى عليه الشعور بعث الحياة - فهل ينبغي أن يدعوه ذلك إلى الانتحار؟

هذه هى المسألة التى يعدها «البيركامى» أخطر المسائل الفلسفية جميعاً ، فالبحث فيما إذا كان العالم له ثلاثة أو أربعة أبعاد؟ أو فيما إذا كان الفكر سابقاً أو لاحقاً للمادة؟ أو فيما إذا كان الكون محدوداً أو غير محدود؟ كل هذه المسائل توشك أن تكون هزلاً وتهرباً إذا قيسَت بالمسألة الجوهرية ، وهى مسألة الحياة ، هل تستحق أو لا تستحق ما يذل من أجلها من عناء ومعاناة؟

وقد يكون القول بعثية الحياة ، وتجرد الكون من كل مغزى ، شيئاً قديماً عرفه الحكماء وردده الفلاسفة ، ولكن هذه الحكمة غالباً ما كانت تتخذ صورة النهاية التى ينتهى عندها الفكر ، أو الخاتمة التى ترسو على شاطئها التجارب ، أما «البيركامى» فيعدها بداية المعركة الفلسفية أو مطلع الفكر الحر .

فهذا التغافل عن حقيقة الموت ، وهذا التعلل الساذج بتحقيق الآمال ، وهذا الغرور المضحك الناتج عن النجاح ، وهذه الضحكة البلهاء التى تعبر عن السعادة ، كل هذا يزدريه «البيركامى» ، ويراه نفاقاً وخداعاً للذات وبجاهلاً للحقيقة الجوهرية المروعة التى تواجه الفكر الواعى ، ألا وهى تجرد الوجود من كل معنى ، وما يتبع ذلك من شعور بعث الحياة . ولكن كيف ينشأ الشعور بالبعث لدى الإنسان؟ أو بالأحرى كيف يجد الإنسان نفسه واقعاً

فى قبضة الشعور بالبعث؟

الواقع أن «البيركامى» يشبه نشأة الشعور بالبعث بمولد عاطفة الحب فى قلب الإنسان ،

كلاهما يهبط على الإنسان من حيث لا يدري ، إنه شعور مفاجئ وبائس في نفس الآن ، ذلك لأنه ليس هناك ما يهيئه ، ولأنه يظهر في أتفه مظاهر الحياة اليومية أو السلوك المعتاد ، عند منعطف شارع ، أوفى داخل مطعم ، أو على محطة المترو . ومع ذلك فإن كل شيء يتغير نتيجة لهذا الشعور ، الذى هو تجربة شخصية خالصة يصعب نقلها إلى الآخرين .

ويصف « ألبير كامى » شعور العبث في بضعة كلمات ، شديدة الإيجاز ولكنها قوية الإيحاء : « نهوض ، ترام ، أربع ساعات في المكتب ، غداء ، ترام ، أربع ساعات عمل ، عشاء ، نوم ، الاثنين ، الثلاثاء ، الأربعاء ، الخميس ، الجمعة والسبت على النمط نفسه ، ونفس الطريق .. كل يوم .. وراحة معظم الوقت » .

وهكذا .. هكذا تمر الأيام ، يتلو بعضها بعضاً ، والإنسان يكرر هذه العملية ، أسبوعاً بعد أسبوع ، بل عاماً وراء عام ، وقد يكون الإنسان راضياً عن نفسه أو غير راض ، ولكنه مستسلم على كل حال لمصيره ، مدعن لدورة الزمن ، وإذا بيوم يأق فيطراً عليه طارئ مفاجئ ، قد يحدث ذلك وهو يشعل سيجارة ، أو يعبر شارعاً ، أو ينتظر الترام ، وإذا بعجلة الزمن تتوقف ، وإذا بساق الرجل لا تساق إلى حيث اعتادت ، وإذا بيده تأبى أن تقوم بما ألفت من أعمال ، وإذا بفكره يتوقف عن المضى في التفكير . إنه نوع من الملل ، نوع من السأم ، نوع من النفور ، شيء ما حزين يستولى على كيان الإنسان فيشل هذه الآلة عن دورانها المعهود ، وي طرح على ذهنه السؤال عن جدوى هذا السعى ، ومغزى هذه الحياة ، وإذا بالجواب السالب ، الجواب النفي ، إنه لا جدوى هناك ولا مغزى ، قبض الريح وحصاد الهشيم ..

ومن هنا تنبغ فكرة الانتحار .. إلا أن المنطق في فلسفة « ألبير كامى » لا يكشف عن رابطة حتمية بين الشعور بعبث الحياة وبين التفكير في الانتحار ، لأنه ليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، فضلاً عن أنه في الإقدام على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبي بجدية الحياة ، وبأننا نأخذها مأخذ الجد ، وفي هذا ما يناقض القول بعبث الحياة . وهذا معناه أن الحياة تقتضى نوعاً جديداً من البطولة ، بطولية لا تعرف الأمل ولا تعرف الندم ، وإنما تعرف العرد باستمرار ، وهو تقيض الزهد أو الاستسلام أو الإيداع .

وهذا هو البطل « سيزيف » .. إنه أسمى من العذاب وأسمى من الأمل ومن اليأس جميعاً ، فهو يعلم أولاً أنه محكوم عليه ، وهو يعلم أن هذا الحكم لا رجعة فيه ، وأن هذا

العذاب مدى حياته أومدى حياة الآلهة ، ولكنه مع ذلك يرفع الحَجَرَ إلى أعلى الجبل ، ويلاحقه إذا نزل إلى السفح ، وينحنى عليه ويحرص على ألا يسقط من بين يديه .
إنه يؤدى هذا العذاب كما لو كان واجباً مقدساً يمارسه بلا أمل ولا يأس ، لأن الأمل واليأس شيء واحد ، فمن يأمل فى شيء معناه أنه يائس من شيء ، إن صَلَاتَه اليومية أن ينحنى على الحجر ، ويرفع رأسه إذا سقط . إنه يقاوم المستحيل ، ويعلم أنه يقاوم المستحيل ، ومع ذلك يستمر فى مقاومة المستحيل .

من التمرد إلى الثورة :

ولكن هل معنى هذا أن «ألبير كامى» يبشر بالعبث ، وينادى بالمستحيل ؟
كلا بطبيعة الحال ، فإن رفض «كامى» لفكرة الانتحار ، باعتبارها خيانة للأرض ، وللبحر ، وللنور ، ولشرف الإنسان ، ولحب قد يكون الحقيقة الأولى فى هذا الوجود ، وإيمانه بعدالة الإنسان وحقه فى السعادة ، كل هذا يجعل من العبث بداية تدعو إلى تجاوزه ، ومن المستحيل خطوة نحو الممكن . وهذا ما عبر عنه «كامى» بقوله : «لو سلم الإنسان بأنه ما من شيء ذى معنى ، فلا بد من الانتهاء إلى استحالة العالم» .
العبث إذن نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفاً أو غاية ، إنه نوع من (الشك المنهجى) الذى وجدناه عند «ديكارت» ، بل إن (أسطورة سيزيف) ، يمكن أن تعد (مقالاً فى المنهج) كُتِبَ لعصرنا الحاضر ، وهذا ما عبر عنه «كامى» بقوله : «عندما حلت الشعور بالعبث فى (أسطورة سيزيف) ، كنت أبحث عن منهج لا عن مذهب ، كنت أمارس (الشك المنهجى) ، وكنت أفتش عن هذه اللوحة البيضاء التى يشرع الإنسان على أساسها فى البناء» .

ومن هنا كان انبثاق التمرد فى فلسفة «ألبير كامى» ، فالفكر الذى أدى به إلى العبث كان يفترض أن ينتهى به إلى التمرد فى وجه هذا العبث نفسه ، وكما أدى فعل (الشك المنهجى) عند «ديكارت» إلى الفكر ، ومنه إلى إثبات الوجود ، فإن التمرد ينتهى عند «كامى» إلى الحقيقة الموضوعية التى تثبت وجود (الأنا) ثم وجود (النحن) ، وهذا ما عبر عنه بقوله «إن البرهان الأول والوحيد فى صميم تجربة العبث هو التمرد ..» .

وكما عالج «ألبير كامى» العبث فى رسالته الفلسفية (أسطورة سيزيف) ، ثم عاد وصوره

أدياً في رواية (الغريب) ، ودرامياً في مسرحية (كاليجولا) ، نراه يعالج التمرد في رسالته الفلسفية أيضاً (الإنسان المتمرد) ثم يعود ويصوره أدياً في رواية (الطاعون) ودرامياً في مسرحية (العاقلون) .

وها هو «ألبير كامى» في مطلع كتابه (الإنسان المتمرد) يعلن عن (كوجتيو) جديد ، يصرخ فيه بأعلى صوته : «أنا أتمرد فنحن إذن موجودون» .

على أن التمرد عند «ألبير كامى» نوعان : تمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان ، وهذا هو ما يسميه (التمرد الميتافيزيقى) ، وتمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد ، وهو ما يسميه (بالتهمرد التاريخى) ، النوع الأول : هو الذى ينبع منه العثور بعث الوجود ، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جميعاً ، أى إلى العدمية المطلقة ، أما النوع الآخر : فهو ما قد يتحول إلى ثورات جماعية كالتى رأينا عدداً منها في العصر الحديث .

والواقع أن «ألبير كامى» هذا العقل الذى يجب الوضوح ، وهذه الروح التى تمجد النور ، قد وجد أن حياة الإنسان تصطدم كل يوم بتناقضات العالم وعذابات الحياة ، حتى اعتقد أن الإنسان قد حكم عليه ظلماً بأن يعيش وهو الكائن العاقل فى عالم غير معقول ، وأن ينشد الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب ، وهو لذلك لا يملك إزاء هذا (الظلم الميتافيزيقى) سوى أن يقابله (بالشرف الميتافيزيقى) الذى يمكنه من الصمود لعبثية العالم ، والتمرد عليه حتى النهاية . تماماً كما فعل الدكتور «ريو» بطل رواية (الطاعون) الذى ظل يتحدى المرض ، ويحاول أن ينتزع من بين مخالبه أكبر عدد من الأحياء ، مع علمه أن كفاحه عقيم ، ونضاله بلا جدوى ، لأن الطاعون لا بد أن يتصر عليه فى آخر الأمر . .

إن الطاعون على الرغم مما ينطوى عليه من موت وتناقض ، وعلى الرغم من أنه العيب ذاته والمستحيل ماثلاً ، فإنه قد كشف عن أنبل ما فى الإنسان . عن النضال المستمر فى صدر «ريو» ، عن البراءة الكاملة فى نفس «كوتار» ، عن الطيبة الحلوة التى تطل من عيني الأم العجوز ، عن الرقة والحنان فى قلوب العشاق والمحبين ، عن الأمانة والرجولة والصفاء والصبر والصمت والسعادة فى سلوك سائر الأبطال !

كان تمرد (سيزيف) تعبيراً عن سخطه على الموت وعاطفته الجياشة بالحياة ، وكان إنكاراً للانتحار وتحدياً للعبث أو المستحيل ، ولذلك فقد كان من الممكن أن يظل تمرداً وحيداً أو واحدياً ، أما تمرد (الإنسان المتمرد) ، فهو ينتزع الفرد من وحدته ، ويجعل الإحساس

بالعربة والاعتراب ، هو (الطاعون) المشترك بينه وبين الآخرين ، وبذلك يصبح التمرد هو الحقيقة الواضحة الأولى التي تجمع البشر على قيمة واحدة ، كما تجعل من الممكن باللسة «ألبيركامى» أن يقول «نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون» ، فالعد الذى يتمرد على طعنان سيده ، ويقول له «لا» ، إنما يقول فى نفس الوقت «نعم» ويؤكد قيمة إنسانية لا ينبغى أن تُهدر أو تُهان ، لأن البشر جميعاً من مظلومين وطلالين يشاركون فيها على نفس المستوى وبفس المقدار ، وبذلك يكون التمرد الذى هو فى أصله تعبير عن صرخة دات وحيدة ، تأكيداً للتضامن بين البشر ، فإذا أنكر هذا التضامن ، فقد اسمه وانحرف إلى القتل والجريمة .

وهكذا ينتقل «ألبيركامى» إلى تناول حقيقة العلاقة بين التمرد والجريمة ، وبخاصة تلك الجريمة التى يصفها بالجريمة المنطقية ، أو الجريمة المستروعة ، أو الجريمة (الأيدولوجية) ، فهو يسأل إن كان التمرد الذى هو بطبيعته احتجاج على قدر ظالم وعير معقول ، يمكن أن يؤدى إلى تبرير الجريمة الشاملة والقتل الجماعى ، وهل من الممكن أن نكتشف فيه على العكس من ذلك مبدأ ذنب معقول ، يحتج على الظلم والعدوانية والمهانة . فى الوقت الذى يؤكد فيه كرامة الإنسان ؟

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، هى ما يحدسه «ألبيركامى» فى مسرحية (العادلون) . فإن أعضاء هذه المنظمة العريضة متمردون مثاليون ، لم يعرف تاريخ التمرد لهم مثيلاً . إهم يعانون صراعاً ممرقاً عنيماً ، ويظلون أرباء على الرعم من كل ما أراقوه من دماء ، إهم يعيرون للفعل حدوداً ، فهو خير وعدل ، ما راعى الحد ، وهو شر وظلم ، إن تعداه ، الوفاء للحد وللمعيار وفاء للثورة ، وتحطى الحد وتجاوز المعيار نكوص عن الثورة ، وإهيار فى هوة العدمية المطلقة

إن «كالييف ودورا» ورفاقهما وحيدون أمام أنفسهم ، ولكهم متضامون أمام الموت ، إن تمرد الواحد منهم يتجاوز حدود التمرد ، بل يتعدى قيمة حياة التمرد ، ويصبح حقاً للإنسان من حيث هو إنسان . ومن ثم فإن وجودهم كله يحقق ذلك (الكوجيتيو) الذى بدأ فى (الإنسان المتمرد) بمقولة . «أنا أتمرد ، فنحن إذن موجودون» ، وانتهى فى (العادلون) بمقولة «نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون»

وهكذا ينتقل «ألبيركامى» إلى (التمرد الميتافيزيقى) ، الذى يصمه بأنه حركة يواحه بها

الإنسان قدره وقدر البشرية بأجمعها ، محاولاً أن يسترد الوحدة السعيدة وأن يتخلص من عذاب الموت وآلام الحياة ، ثم يبين بعد ذلك كيف يتحول هذا (التمرد الميتافيزيقي) إلى (تمرد تاريخي) ، فينسى أصله ويتنكر لمنبعه ، ويرحف إلى السيطرة على العالم كله من خلال فعل الثورة .

من الثورة إلى التضامن البشري :

والواقع أن معظم الثورات الاجتماعية التي عرفها العصر الحديث ، والتي عرفتها أوروبا منذ أواسط القرن الثامن عشر ، قد اقترن فيها هذان النوعان المتباينان من التمرد ، لأن (التمرد الميتافيزيقي) يحمل في طياته جرثومة العدمية المطلقة الكامنة في قلوب العديد من الثوريين في هذا العصر الرهيب .

وتلك هي مأساة القرن العشرين كما يراها « ألبير كامى » ، أن يتحول التمرد إلى ثورة ، فبعد أن قتل الإنسان (الملك) في الثورة الفرنسية ، وبعد أن قتل الإله في الثورة الروسية ، وجد نفسه وحيداً في هذا العالم ، وليس أمامه أى يقين ، فاندفع اندفاع اليائس إلى هوة العدم ، مرة في صورة الإرهاب الفردى والفوضوى ، ومرة أخرى في صورة الإرهاب الذى تنظمه الدولة سواء في صورته (اللامعقولة) عند (الفاشية) ، أو في صورته (المعقولة) عند (الشيوعية)

ويرى « ألبير كامى » جرثومة العدمية المطلقة سارية في التفكير الثورى المعاصر ، في صورة الشعار المرفوع باستمرار ، والقائل بأن (الغاية تبرر الوسيلة) ، فتطبيق هذا الشعار هو الذى يؤدى إلى تلك العدمية ، حيث ترتكب أبشع الجرائم باسم أنبل الغايات ، وهنا يصبح لازماً علينا أن نحكم على هذه الوسيلة نفسها ، فإن كانت تتضمن إهدار كرامة الإنسان ، لم يعد من حقنا أن نبررها بأية غاية مهما كانت عظيمة ، وهذا ما عبر عنه « ألبير كامى » بقوله . « إنه إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الوسيلة ذاتها ؟ .. » .

الجواب عند « ألبير كامى » هو القيمة الإنسانية وحدها ، والتثبت في جميع الأحوال من تلك القيمة الإنسانية ، التى ضلت الثورات الحديثة طريقها عندما تنكرت لها ، مع أنها كانت هى النبع لهذه الثورات .

إن الثورة عندما تعجز عن خلق قيمة إنسانية حقيقية ، يصبح « برومثيوس » الوحيد الذى

١٨٣

ثار على الآلهة من أجل البشر ، « قيصر » الوحيد الذى يُملئ إرادته على الشعب ، وعندئذ يصبح الإنسان شيئاً يعامل معاملة الآلة أو الأداة التى يُراد بها تحقيق غايات أخرى . وفى هذا إلقاء للإنسان ، وإلقاء لهدفه الحقيقى ، لأن الإنسان هو الهدف الحقيقى للإنسان . فإذا عدنا بعد هذا كله ، وتساءلنا ، عن هذا الهدف الذى يسعى إليه الإنسان ، كانت إجابة « ألبير كامى » : إن الهدف هو مساعدة الإنسان على الحياة ، لكى يثور فى وجه الموت ، واعطاؤه السعادة ، لكى يتمرد على شقاء العالم ، ومنحه العدالة ، لكى يناضل الظلم الذى يحيط به من كل جانب ، واحترام إنسانيته ، لكى يتوخى فى أفعاله أن يعثر البشر على تضامنهم من جديد .

إن « ديجو » الشخصية الرئيسية فى مسرحية (الحصار) ، يريد أن ينقذ سكان المدينة الأسبانية البائسة (كاريز) ، والدكتور « ريو » فى رواية (الطاعون) ، يريد أن يأخذ بيد سكان مدينة (أوران) ، « وكاليف » بطل (العادلون) ، يطمح فى إنقاذ البشرية بأسرها ، انهم جميعاً يريدون عن طريق مواجهة الخطر المشترك أن يتضامنوا فى طبيعة واحدة ، يشترك فيها أبناء الإنسان جميعاً .

وهذا معناه أن الطبيعة الإنسانية كائنة فى الموقف المشترك الذى يتخذه وجدان جميع الأفراد ، الذين يواجهون خطراً مشتركاً ، ويحشدون أنفسهم متضامنين لدفع هذا الخطر ، حيث تتجلى الطبيعة الإنسانية فى الوجود المشترك إزاء الخطر المشترك ، وهو ما يسميه « ألبير كامى » بالتضامن البشرى ، والذى عبر عنه على لسان أحد أبطاله بقوله : « لقد كسبنا تضامناً عن طريق العذاب ، وبهذا التضامن لم نتجاوز دواتنا المحدودة فحسب ، بل انتصرنا كذلك على الوحدة ، من غير أن نحرّم الفرد من حقه فى أن يكون وحيداً .. » .

أجل إن الوجود الحق ، هو دائماً ذلك الكائن الذى يتميز بالوعى ، فيتمرد على العيب ، ويثور على المستحيل ، ولن يكون ذلك الكائن سوى الإنسان .

صرخة النور

وهذا هو « ألبير كامى » .. التنوير الأخلاقى والتأثير الفكرى ، أو الكاتب ورجل الأخلاق ، وقد اتحد معاً فى شخصية واحدة ، شخصية تفى للإنسان ، وتغنى للبحر ، وتفرح بالشمس ، وتمجد النور . مما جعلها شخصية فريدة متميزة عن بقية معاصريه ، صدرت أعمالها

عن إحساس عميق ينبض العصر ، وعن استجابة واعية للسَّهات السائدة في هذا العصر . وإن ارتباطه بأهل الجنوب أو شعوب البحر المتوسط ، ليدنو واضحاً في فكره ونثره ، ذلك لأن التزامه بما سماه الفكر المشرق أو فكر النور ، حيث الإنسان كأهم موضوع بالنسبة للفرد ، وحيث فكرة الاعتدال كمثال أعلى للانطلاق ، وحيث الإيمان بالطبيعة أكثر من الإيمان بالتاريخ ، هذا الارتباط هو الذى مكّنه من أن يجعل حكمة الماضى مستساغة في هذا العصر الحاضر ، من خلال إيمانه بالنظرة اليونانية إلى الحياة ، واتصاله أوثق الاتصال بأوروبا المعاصرة .

إن « ألبير كامى » نفسه هو بمثابة النور الأفريقى الساطع الشجاع ، الذى كانت حياته وكانت كتاباته صراعاً دائماً مع عتمة الموت وظلمة العدم ، وما أروع هذا النور الباهر الذى يلهم أبناء البحر المتوسط ، ويقربهم من الروح اليونانية ، عندما يصطدم بالظلال الجرمانية والسلافية الشديدة العتمة البعيدة الغور .

« وقوفاً في مهب النسيم ، تحت الشمس التى تدفئ جانباً من وجوهنا ، نتطلع إلى النور وهو ينحدر من السماء إلى البحر الأملس ، إلى ابتسامة هذه الأستار الناصعة » . إنها صرخة « ألبير كامى » في وجه العصر ، وهى ليست صرخة العيب ، ولا صرخة العمد ، ولا صرخة الثورة ، ولكنها صرخة النور ، النور الذى ظل « ألبير كامى » على إنخلاصه له مدى الحياة ، يغزل من أشعته كتاباته ، وينسج من خيوطه مواقفه ، ويتخذ نبراساً له على طول الطريق .. الطريق إلى نفسه وإلى الآخرين ، الطريق إلى السعادة وإلى الإنسان .. ذلك المستحيل .

الصرخة الحادية عشرة

« روجيه جارودي »

الحياة ليست لها ضفاف ..

« إذا كانت الواقعية بمعاييرها النقدية
الكلاسيكية ، لم تعد تنطبق على أعمال فنان مثل
« بيكاسو » ، أو أديب مثل « كافكا » أو شاعر مثل
« سان جون بيرس » ، فما العمل إذن ؟ هل يتعين
علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم الفن
بحجة أن أصالهم غير واقعية ؟ ! » .

« روجيه جارودي »

كل شيء يتغير ، وكل شيء قابل للتغيير ، الإنسان يتغير ، الواقع يتغير ، المجتمع يتغير ،
الحياة تتغير ، الحقيقة ذاتها تتغير ، لأن التغير في ذاته هو الحقيقة ، فالتغير هو قانون الوجود ،
والوجود في صحيحة حقيقة متغيرة ، وإن العبارة التي أطلقها الفيلسوف الإغريقي القديم
« هرقليطس » : « أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين » ، لأن مياهاً جديدة تجرى من حولك أبداً »
لها عبارة عميقة المغزى بعيدة المدى ، لأنه لولا التغير لم يكن شيء ، فالاستقرار عدم
وموات ، أما التغير فصراع بين الأضداد ، ليحل بعضها محل البعض الآخر (فالشقاق) ، على
حد تعبير هذا الفيلسوف (أبوالأشياء وملكها) .

هذه الحقيقة هي التي أدركها فيما بعد ، وبعد مضي عدة قرون الفيلسوف الألماني الحديث
« هيجل » ، ومنها صاغ قانونه المعروف بقانون الأضداد ، ومؤداه أن العقل أو (الفكرة
الشاملة) ، هو الحقيقة الموضوعية الكامنة وراء الظواهر ، وأن هذه الفكرة الشاملة تحكمها
ثلاثة قوانين ، هي التي عرفت بقوانين (الجدل الهيجلي) وهي التي كان لها أكبر الأثر على

(الفلسفة الماركسية) ، فإذا كانت (الماركسية) قد أحلت المادة محل الفكرة الشاملة واتخذتها أساساً تقيم عليه مذهبها الفلسفي ، فإن أهم ما يميز هذه المادة هو نفسه أهم ما يميز (الفكرة الشاملة) ، سواء من حيث وجودها وجوداً موضوعياً خارج وعى الإنسان ، أو من حيث حركتها الدائمة على اعتبار أن الحركة هي شكل وجود المادة ولا يمكن للمادة أن توجد بلا حركة ، وأخيراً من حيث أن مصدر هذه الحركة ليس خارجياً عن المادة ولكنه داخل في صميمها ، فالصراع الداخلى هو الذى يدفعها إلى الحركة والتغير .

الواقع والنظرية :

والذى يهنا من هذا كله هو أنه إذا كان الواقع فى تغير مستمر ، وكان التغير هو قانون الحياة سواء فى ذلك الحياة الطبيعية أو الحياة الإنسانية ، فإن النظرية التى هى انعكاس للواقع ومحاولة للتعبير عنه فى صياغة فكرية ، لا بد وأن تعكس ما يطرأ عليه من ظروف ، وتستجيب لما يحدث فيه من تغير . هنا ، وهنا فقط يمكن للنظرية أن تحمل فى طياتها عناصر صدقها وضمان استمرارها ، لأنه لا معنى لنظرية جامدة تعبر عن واقع متحرك ، ولا معنى أيضاً لأن يظل الواقع المتغير أسيراً لنظرية متحجرة ، فتغير الواقع يستتبع بالضرورة مراجعة أصول النظرية التى جاءت أصلاً لتعبر عن هذا الواقع ، ولا يعنى هذا تخطئ النظرية ، فإن كل فلسفة (علمية) قادرة بمنهجها (الجدلى) على استيعاب هذا التغير ، وذلك على العكس من الفلسفات (المذهبية) المغلقة التى لا تستطيع بحكم منهجها (الدوجاطيقى) إلا أن تتوقف مفسحة الطريق أمام الفلسفات الأخرى المضادة .. تماماً كما حدث للفلسفات الآلية المتطرفة ، والمذاهب القائلة بالاحتمية ، وسائر النزعات التى تحاول أن تقدم تفسيراً ميكانيكياً للواقع . لهذا كان أهم ما يميز النظرية (الاشتراكية) عن سائر النظريات المادية السابقة عليها ، هو احتواؤها على قوانين الجدل التى تجعل التغير حقيقة طبيعية ترتكز عليها كل فلسفة علمية ، كما تجعل الفكر الاشتراكي منطقياً فى ذاته على مبدأ مراجعته وتعديله وإعادة النظر فيه . والواقع أن أصالة الفكر الاشتراكي وحيويته إنما تقاس بقدرته على مراجعة أصول النظرية باستمرار ، على نحو يجعله مسيراً لحركة الواقع من ناحية ، قارداً على رفع أى تناقض قد ينشأ بين النظرية والممارسة من ناحية أخرى .

واقعية بلا ضفاف :

من فوق هذه القاعدة المنهجية الهامة التي كان لزاماً على الفكر الاشتراكي أن يدركها ويعيها وهو بصدد تطوير ذاته مساهمة لحركة الواقع من حوله ، صدر هذا الكتاب (واقعية بلا ضفاف) للفيلسوف الاشتراكي «روجيه جارودي» ، إسهاماً منه في حل الأزمة المنهجية التي ظهرت على جبين الواقعية الاشتراكية ، والتي بدت معها وكأنها غير قادرة على استيعاب الأشكال الفنية الجديدة ، سواء في الشعر ، أوفي الأدب ، أوفي الفن التشكيلي .

فإذا كانت الواقعية بمعاييرها النقدية القديمة لم تعد تنطبق على أعمال فنان مثل «بيكاسو» ، أوأديب مثل «كافكا» ، أوشاعر مثل «سان جون بيرس» .. فما العمل إذن ؟ هل يتعين علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم الفن بحجة أن أعمالهم غير واقعية ؟ أم الأفضل من ذلك أن نوسع من تعريف الواقعية على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، وعلى نحو يسمح لنا بإضافة هذه الإبداعات الجديدة إلى تراث الماضي ، وعياً بأبعاد الحاضر وإضاءة لرؤى المستقبل ؟

إنه كائنات ما كانت الإجابة على هذين السؤالين ، فإن الأمر الذي لا جدال فيه أن الواقعية الاشتراكية تعاني أزمة منهجية حادة لا بد من طرحها للمناقشة بدلا من كبها ، ولا بد من إجراء حوار نقدي بشأنها بدلا من أن تترك هكذا فريسة لأعدائها الذين لا يتوانون عن أن يوجهوا إليها سهام النقد ، ويشنون عليها حرب الاتهامات . ومن هنا كان تصدى «روجيه جارودي» لتحمل مسؤولية نقد النظرية الاشتراكية ، وإعادة النظر في أصول الواقعية ، بقصد مراجعتها وتعديلها في ضوء الواقع الجديد ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « لقد اخترنا الطريق الثاني بمحض إرادتنا ، وعليه فقد اخترنا بالذات أعمالا حرمتنا أنفسنا طويلا من تذوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية » .

وبدأ «جارودي» مراجعته لأصول الواقعية الاشتراكية بمصادره على جانب كبير من الخطورة والأهمية مؤداه أن الواقعية ينبغي أن تلتبس في الإبداعات الفنية ذاتها لا قبل ذلك ، أي أن تعريف الواقعية يكون من خلال الأعمال لا من خلال معايير سابقة أو أحكام جاهزة .. ووجه الخطورة في هذه المصادرة أنها تجبر الكثيرين ممن ينسبون أنفسهم إلى (الماركسية) على (غربة) الكثير من الأفكار (الدوجماطية) الجامدة التي اعتبروها يقيناً

لا يقبل الجدل ، أما وجه الأهمية فيها فيتمثل في تنقيتها للواقعية من شوائب التطبيق العقائدى الجامد ، ومن الاستشهاد (بالنصوص المقدسة) التى تكتم الأفواه وتوقف كل حوار . وليس أدل على ذلك من المثل الذى يسوقه « أراجون » من ميدان الأدب عندما جمد دعاة الواقعية عند نصوص « بلزاك » التى استشهاد بها « أنجلز » وبمقتضاها رفضوا كل ما لغير « بلزاك » غافلين عن أنه إذا كان « أنجلز » لم يتكلم عن « ستندال » ، فذلك لأنه لم يقرأه ، ولم يدرك هؤلاء أن المثل الذى ضربه « أنجلز » بـ « بلزاك » ليس (النص) أو (القول الفصل) فى « بلزاك » ، بل مسلك « أنجلز » إزاءه ، وأن الاقتداء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول إلى تلاوة لصلاة ، بل يعنى القدرة على استيعاب أفكار « ماركس » ، و« أنجلز » فى مواجهة حدث آخر .

وإلا فما قول دعاة الواقعية فى تلك الإبداعات العظيمة التى وسعت من نظرتنا إلى الواقع ، بل والتى فجرت ما فى الواقع نفسه من أبعاد جديدة ، ومع ذلك لم تنسب نفسها للواقعية ولم يقل أصحابها أنهم واقعيون ، وليس أدل على ذلك من الفنان « ماتيس » الذى كان يقول إنه ينطلق من الواقع ، وإنه لا يستطيع أن يستغنى عنه ، ومع ذلك لم يكن يتفوه بكلمة « الواقعية » .

على أن مصادرة « جارودى » القائلة بأن « الواقعية تُعرف بالأعمال ، لا قبل الأعمال » ، ليست المصادرة الفكرية الواقفة فى فراغ ، ولكنها تمتد بجذورها إلى القضية الأساسية فى المادة الفلسفية وفى الواقعية الفنية وهى (أن الوعى لا يحدد الحياة ، بل إن الحياة هى التى تحدد الوعى) .

وتأسيساً على هذه القضية الجدلية الهامة التى ينتفى معها أى نوع من الحتمية الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة ، يمكننا أن نحدد علاقة العمل الإبداعى بالوضع الطبقي للفنان من ناحية ، وبظروفه الاجتماعية من ناحية أخرى ، وبتأثيره فى حركة التاريخ من ناحية أخيرة .. فعند « جارودى » أننا (لا ينبغي أن نستنتج مفهوم أى إنسان للعالم من خلال وضعه الطبقي) ، وليس أدل على ذلك من كل من « ماركس » ، و« أنجلز » فقد كان « ماركس » من حيث أصوله الطبقيّة ، (بورجوازيًا) صغيراً كما كان « أنجلز » من أبناء (البورجوازية) الكبيرة ، ومع ذلك فإن تصورهما للعالم لا يمت بصلة إلى وضعهما الطبقي . ولكن هل معنى هذا أن الوضع الطبقي للفنان لا علاقة له بإبداعه الفنى .. « سان جون بيرس » مثلاً باعتباره (بورجوازيًا) كبيراً ألا تؤثر أصوله الطبقيّة فى رؤيته الشعرية للعالم وفى تصوره الفنى للحياة ؟ الواقع أن العمل

الفنى ليس رد فعل مباشر لظرف شخصى أو عائلى بمقدار ما هو إجابة إيجابية على مجموع الأسئلة التى يطرحها الفنان على كل من عصره ، ووسطه العائلى ، وظروفه الاجتماعية ، واثاقه الدينى ، وتحصيله الثقافى . وعلى ذلك يكون من التقصير الشديد فى رأى « جارودى » أن ننظر إلى أشعار « بيرس » على أنها تعبير عن حالة نفسية مريضة عند (بورجوازي) كبير يحتل منصباً هاماً فى وزارة الخارجية الفرنسية ... والخلاصة أن دراسة العمل الفنى فى علاقته بالوضع الطبقي للفنان ضرورية على ألا تكون تفسيراً لأعمال الفنان ولا حكماً على قيمة أعماله .

ونفرغ من تحديد علاقة العمل الإبداعي بالوضع الطبقي للفنان ، لنرى على أى نحو ينبغي أن ننظر إلى علاقته بالإطار الاجتماعي الذى يعيش فيه ذلك الفنان ، وعند جارودى « أن العمل الخلاق الذى يتم فى ظروف التدهور التاريخي لطبقة معينة لا يكون بالضرورة .. عملاً متدهوراً » ، وتلك نتيجة ثورية كان من الشجاعة أن أعلنها « جارودى » . فلما أكثر الأعمال الفنية العظيمة التى أنكرها غلاة الواقعية ممن نظروا إليها نظرة تقليدية حرفية انتهت بهم إلى تجريد هذه الأعمال لا من عظمتها فحسب ، بل ومن كل ما تنطوى عليه من قيمة فنية .. وأمامنا الانطلاقات الكبرى التى حققها « بيكاسو » فى مجال الفن التشكيلي ، فإن ثورته على قواعد المنظور التقليدي وعلى مفهوم الحيز الذى ساد منذ عصر النهضة الإيطالية ، استطاعت أن توسع من مجال رؤيتنا للواقع ، وأن تفتح الواقع نفسه على أبعاد أخرى جديدة ، وبذلك لم يعد المنظور التقليدي ، ومعه كل الروائع القديمة المبنية على المنظور (سوى حالة خاصة من حالات الواقعية) ، كما أصبحت أعمال « بيكاسو » (عبارة عن تخطي جلد لهذه الحالة) فهل نترك هذا كله ونحاول أن نقدم تفسيراً اجتماعياً لأعمال « بيكاسو » عن طريق الفوضوية الأسبانية ، والتحليل المعنوي المميز لمرحلة (الإمبريالية) ، وظروف السوق الرأسمالية للتصوير ، إلى آخر هذه الأوضاع الاجتماعية التى تؤدي بنا إلى القول بأن فن « بيكاسو » متدهور ، لأنه يكشف عن وجه (البورجوازية) المتدهورة ؟

بعد أن رأينا كيف ينبغي أن تكون نظرتنا إلى علاقة العمل الفنى بالوضع الطبقي للفنان من ناحية ، وإطاره الاجتماعي من ناحية أخرى ، نحاول الآن أن نعرف على أى نحو ينبغي أن ننظر إلى العمل الفنى فى علاقته بحركة التاريخ . ولمعرفة ذلك لابد لنا عند « جارودى » من التفرقة بين مهمة الفنان التى تختلف بالتنوع عن مهمة كل من المؤرخ أو الفيلسوف .. (فالواقعية) لا تطالب الفنان بأن يعكس الواقع فى شموله ، فتلك مهمة الفيلسوف ، ولا تطالبه بأن يحدد

المسار التاريخي لمرحلة بعينها أو لشعب بالذات ، فتلك مهمة المؤرخ ، وإنما يكفي العمل الفنى العظيم أن يكون مجرد شهادة جزئية للغاية ، بل وذاتية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم فى فترة بعينها من فترات التاريخ « فقد يحس الكاتب مثلاً ويعبر بقوة عن هذا المظهر أوذاك من مظاهر الغربة ، دون أن تتكشف له أسبابها أو إمكانيات تجاوزها ، فيظل أسيرها ، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتباً عظيماً » ، وهذا بعينه هو ما حدث بالنسبة للأديب العظيم « كافكا » .. فقد عاصر « كافكا » ثورة أكتوبر ، وأطل برأسه على التحولات الكبرى التى حدثت بعد الحرب العالمية الأولى ، ولكنه ظل حبيس ذاته ، أسير ما يعاينه من شعور بالاغتراب ، ومع أنه لم يستخلص من وعيه بظاهرة الاغتراب النتائج الثورية المترتبة على هذه الظاهرة ، فإنه عبر عنها أروع تعبير فنى ، وبالتالي أصبح أدبه فيما بعد مطابقاً للواقع التاريخي .. فهل يمكننا أن نرفض اليوم ما يمكن أن يصبح فى الغد تعبيراً عن الواقع التاريخي ؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكي « تشيكوسلوفاكيا » لأعمال « كافكا » ، فضلاً عن إساءته تقدير أعماله ، لدليل على أن هذا فى رأى « أراجون » « لا يمكن أن يقف على قدميه ، ويؤكد الثقة فى مستقبل الفكر الإنسانى » .

ومن هنا كانت ضرورة الثورة على الواقعية الاشتراكية بمفهومها التقليدى القديم ، الذى ثبت على قوالب جامدة وأطر جاهزة لم تعد تساير الواقع فى تغيره المستمر ولا الإنسان فى حركته المتطورة ، ومن هنا أيضاً كان التصور الجديد للواقعية ، والذى قدمه « جارودى » إنفاذاً للنظرية من أمرين كلاهما شر .. أحدهما هو صراخ أعداء الواقعية ، والآخر هو الإنتاج الرخيص لأدعياء الواقعية . ومن هنا أخيراً كانت ثورية الحدث الذى أقدم عليه « جارودى » بإصدار هذا الكتاب (واقعية بلا ضفاف) وهو الكتاب الذى أعلن فى نهايته أن (الواقعية) فى الفن ، هى الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية .

أما كيف تحققت ثورة « جارودى » على الواقعية الفنية بمفهومها (الكلاسيكى) القديم ، فهذا ما سنراه الآن تفصيلاً بعد أن رأيناها إجمالاً ، وذلك من خلال الثلاثة الكبار الذين اختارهم « جارودى » صوراً للثورة كل من ناحيته ، أحدهم تعبير عن الثورة فى ميدان الفن ، والآخر تعبير عنها فى ميدان الشعر ، والأخير تعبير عنها فى ميدان الأدب ..

بيكاسو.. أو الثورة في صورة فنان :

يستهل « جاردى » الفصل الذى عقده عن « بيكاسو » من حيث هو تعبير عن الثورة في جانبها الفنى ، بمسلماتين تبدوان تافهتين للوهلة الأولى ، ولكنها لا تلبثان أن تكشفنا عن العديد من القضايا ، إذا ما وضعنا تحت تحليل العقل (الجدلى) ، هاتان المسلمات مؤداهما أن : « بيكاسو » إنسان ، وأن هذا الإنسان مصور . وترجمة هاتين المسلمات عند « جاردى » أنه يحمل العالم في جنباته ، وأن أعماله تحول العالم المفروض علينا إلى عالم يقيمه هو . وهنا تنشأ المشكلات وتثور القضايا . فصحيح أن الفن انعكاس لعناصر خارجية .. عناصر نفسية ، وعناصر اجتماعية ، وعناصر بعضها مستمد من البيئة ، والبعض الآخر مستمد من روح العصر . ولكن الصحيح أيضاً أن هذه العناصر وحدها لا تكفى لعمل فنى ، فالفن ليس مجرد محصلة لمجموعة من العناصر ولكنه عملية خلق . فكل عصر وكل وسط يطرح على الإنسان قضايا ، ولكن هذا الإنسان لن يستطيع الإجابة عليها إلا إذا كان خلاقاً . وعند « جاردى » إنه إذا كان تصوير « بيكاسو » قد سيطر حتى الآن على ثلثي القرن العشرين ، فما ذلك إلا لأن « بيكاسو » عرف كيف يقرأ قانون هذا العصر .

ومع أن « بيكاسو » لم يقدم لنا صورة تقليدية أو مثالية لهذا العصر ، فإنه أثبت لنا أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى ، ذلك لأن « بيكاسو » لم يكف بتغيير التصوير فحسب ، بل أسهم أيضاً في تغيير أسلوبنا في الرؤية . فالرسامون من ناحية لم يعد في مقدورهم أن يرسموا ما كانوا يرسمونه قبل ظهور لوحة (آنسات أفينيون) في عام ١٩٠٧ ، ولا نحن أصبح في مقدورنا تقبل الأشكال القديمة للكرسى أو الحذاء أو الوجه أو المتزل . فإذا عدنا وسألنا ولكن كيف حدث هذا التغيير ؟ لوجدنا أنفسنا مباشرة أمام طرح جديد لقضية الجمال وفلسفة الفن .

يقول « بيكاسو » (الضد يسبق الإيجاب) ، ذلك هو القانون (الجدلى) الذى يحكم نشاطه التشكلى ، وقبل أن نلتمس تطبيق هذا القانون في أعمال « بيكاسو » التى تفاوتت بين الأزرق والوردى ، وبين (التكعيبة والكلاسيكية) ، وبين لوحة (جرنيكا) ، والنقوش الزخرفية في لوحة (نشوة الحياة) يجدر بنا أن نسأل (ضد أى شيء يصور « بيكاسو » ؟) . ضد كل ما ينتمى إلى عصر مضى ، هذا إذا وضعنا في اعتبارنا أن « بيكاسو » عاش لحظة

حاسمة في التحول التاريخي ، هي اللحظة التي تفصل بين قرنين كل منها يشكل علماً بأسره ..
نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين .

وهكذا كان أول تمرد له موجهاً ضد (الأكاديمية) ، ولكنه تمرد مزدوج ، أوترد
ذو شقين ، أحدهما ينزع نحو الابتكار والآخر نحو الحنين إلى البدايات ، وذلك هو ما تمثله أعمال
ما قبل عام ١٩٠٧ وبخاصة الأعمال التي تعرف (بالمرحلة الزرقاء) ، والتي تشكل ثورة
« بيكاسو » المضمونية على عالم المتعة الرخيصة والتعفن (البورجوازي) ، فيها هو ينزع إلى التعبير
عن عالم البؤس والشقاء .. الأيدي الطويلة الهزيلة الباحثة عن الدفء الإنساني ، الحركات
الانسيابية إلحائية التي تنشأ الاتصال ، الأعمى الذي يتحسس خطاه بجثاً عن الرغبة .
والذي يهمننا تشكيليًا من هذه (المرحلة الزرقاء) ، أنها تمثل مرحلة نضالية ضد المحاكاة
الساذجة للطبيعة باستخدام الخط ، وضد التلوين الأكاديمي بالاعتماد على درجات اللون
الأزرق وحده ، ومن هنا كان احتواؤها على بدور المرحلة التكعيبة التي شكلت ثورة حقيقية
في فن « بيكاسو » بخاصة وفي الفن التشكيلي بوجه عام .

على أن انتقال « بيكاسو » إلى هذه المرحلة الحاسمة لم يتم مصادفة ، بل سقته مرحلة وسطى
تقع ما بين المرحلتين ، وإن كانت في حقيقتها امتداداً للمرحلة الأولى ، تلك هي (المرحلة
الوردية) التي لا يميزها عن (المرحلة الزرقاء) غير الألوان الدافئة بدلا من الألوان الباردة ،
واللون الأحمر المضاف بدلا من اللون الأزرق وحده ، ثم الأشكال المفتحة بدلا من
المنطوية ، والخطوط المناسبة بدلا من خطوط الانحناء .

غير أنه إذا كان اتجاه « بيكاسو » إلى (المرحلة الزرقاء) قد شكل ثورة ضد النزعة
(الأكاديمية) التي سادت نهاية القرن التاسع عشر ، فإن اتجاهه إلى (المرحلة التكعيبة) شكل
هو الآخر ثورة ضد النزعة التأثرية التي سيطرت على مطلع القرن العشرين . والحق أن الثورة
التي شنها « بيكاسو » على التأثرية لا تقف خطوطها عند مجرد استرجاع الموضوع الذي ضاع من
بين يدي (التأثيرين) ، أولئك الذين انصرفوا إلى الضوء جاعلين منه مركز الثقل الحقيقي في
استكشاف العالم الخارجي ، مبتعدين عن الأشياء نفسها ، مضحين بأشكالها وكتلتها لصالح
ذبذبات الضوء المنكسرة على الحواف تارة ، المدينة للكتل تارة أخرى ، أقول إن (تكعيبة)
« بيكاسو » لم تقف عند مجرد الثورة على (التأثرية) ، بل امتدت إلى إعادة النظر في مبادئ
التصوير التقليدي ذاتها ، تلك التي اعتبرت أن هدف التصوير وغايته هو نقل الظواهر المحسوسة

١٩٣

في العالم الخارجى . وبظهور التصوير الفوتوغرافى وتطوره ، وجد الفن التشكيلى نفسه يقف فى مأزق خطير ، عليه أن يتخطاه وإلا لم يعد خلقاً وإبداعاً ، بل نقلاً ومحاكاة ، مهما بلغا من الدقة والبراعة فلن يصلا إلى ما يمكن أن تصل إليه آلة التصوير الفوتوغرافى . ومن هنا كانت ثورية المحاولة التى أقدم عليها « بيكاسو » برسمه لوحة (آنسات أفينيون) فى عام ١٩٠٧ ، فبفضل هذه اللوحة لم تعد المادة هى النموذج ، ولم تعد المحاكاة هى الغرض ، ولا الموضوع هو المبرر .. فقد استبدل بهذا كله الخلق والإبداع والإصرار على ألا يكون التصوير شيئاً آخر سوى التصوير .. وهذا ما عبر عنه « بيكاسو » بقوله : « .. الطبيعة والفن شيان مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشيء نفسه . ونحن نعبر بواسطة الفن عن مفهومنا لما نفتقده فى الطبيعة .. » .

وهكذا منذ ظهور (التكعيية) ، لم تعد مهمة الفنان على حد تعبير « جارودى » ، نقل العالم القائم أى عالم الطبيعة ، بل خلق عالم جديد ، عالم إنسانى حقاً . فمادامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شىء أو من منظر خارجى ، فهى لا تتألف بالتالى من عناصر تتخللها فراغات أو إضاءات لتحدد الأشياء . ومن هنا تصبح اللوحة كلاً يخضع لايقاع واحد ، بلا تدرجات فى عناصره ، وجميع هذه العناصر ، سواء كانت أشكالاً أو خلفية جزء لا يتجزأ من كل متكامل .

والذى نخلص إليه من هذه المرحلة هو أن ثورة « بيكاسو » كانت محصورة فى مجال التشكيل فقط ، فهو يعيد النظر فى غاية الفنان ووسيلته معاً ، وبالتالى فى تصور الواقع وتصور الجمال ، ويحاول من خلال هذا كله أن يبحث عن قوانين جديدة تحكم حركة الخطوط والألوان ، بحيث تكون مستقلة عن قوانين الطبيعة التى تحكم حركة الأجسام والأشياء ، ولكن ما إن جاء عام ١٩٣٦ حتى اشتعلت النيران فى اسبانيا .. وطن « بيكاسو » ، فأصبح لزاماً على الفنان أن يعبر عما حدث لا بروية تشكيلية جديدة فحسب ، ولكن بالالتزام المضمون بقضايا الواقع من حوله ، حتى ترتفع أعماله إلى مستوى الأحداث .

وبالفعل أعلن « بيكاسو » ثورته على الرجعية وعلى الدكتاتورية وعلى أنصار الشر أعداء الحياة ، إن « صراع أسبانيا » معركة تخوضها الرجعية ضد الشعب ، وضد الحرية . لقد كانت كل حياتى كفنان ، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن . فكيف يمكن أن يتصور أحد ولول للحظة واحدة ، أنى أتفق مع الرجعية ومع الشر ؟ « وكان أن جسد « بيكاسو » ثورته

صرحاتى ووجه العصر

هذه في لوحته المشهورة « حرنیکا » التي عبر فيها عن هجوم طيران « هتلر ، وفرانكو » على مدينة جرنیکا الصغيرة في إقليم (يسكاي) ، يوم ٢٨ إبريل عام ١٩٣٧ غير أن « بيكاسو » لم يرو بلوحته أحداثاً ، ولم يصور وقائع ، ولكنه استخلص الإهانة التي توجهها الفاشية لأجمل وأسمى معاني الإنسان . وقد حرص « بيكاسو » على ألا يجعل المضمون يرد من خارج اللوحة ، وإنما جعله بحيث يؤلف مع الشكل كلاً واحداً لا يتجزأ ، وبحيث تكون الألوان آلاماً ، ويكون الخط أحوالاً ، وتكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برمته إدانة وصرخة يطلقها الإنسان ، « الإنسان المتصر حقاً » على حد تعبير « جارودي » .

وبالفعل انتصر « بيكاسو » وانتصر الإنسان وجاء التحرير في أغسطس عام ١٩٤٤ يحمل إيقاع تلك الأيام المشهودة في تاريخ عصرنا بأسره ، وعادت الابتسامة تطفو على جبين « بيكاسو » ويطفو معها الأمل المناسب ، والإيمان الجديد بالإنسان الجديد .. وهذا كله هو ما عبرت عنه لوحته المشهورة (نشوة الحياة) وكانت مناسبة رائعة حقاً تلك التي أتاحت « لبيكاسو » فرصة تجسيد آمال الشعوب ، فقدم في عام ١٩٤٩ (الحمامة) شعار حركة السلام العالمي .. وكان انتصار (الحمامة) في القارات الخمس انتصاراً لأكثر فناني هذا العصر .. إنسانية وعالمية .

وهكذا .. هكذا استطاع « بيكاسو » أن يفتح أمام التصوير آفاقاً جديدة جديدة إلى أقصى حد ، وأن يحدث انقلاباً حقيقياً في مصير هذا الفن .. فبعد أن كان محاكاة للطبيعة أصبح خلقاً يخضع لقوانين الإنسان .. وهذا ما عبرت عنه الناقلة الشهيرة « جرتروود شتين » بقولها : « إن واقعية القرن العشرين ليست واقعية القرن التاسع عشر أبداً ، وإن كان « بيكاسو » هو الوحيد الذي أحس ذلك وهو يصور « فإنه يقدم واقعية جديدة .. واقعية بلا ضفاف » .

« بيرس » .. أو الثورة في صورة شاعر :

تلك كانت ثورة « بيكاسو » على الواقعية الكلاسيكية ، أو ثورة الفن الحديث كما تتمثل في أعمال هذا الفنان العظيم ، ولكن إذا كانت ثورة الخطوط والألوان تختلف في كيفها عن ثورة الكلمات المنغومة من ناحية ، والمنثورة من ناحية أخرى ، فكيف يمكن للشعر أن يثور ؟ وعند من من الشعراء يمكننا أن نلتمس هذه الثورة ؟

ربما كان شعر « سان جون بيرس » ، أو بالأحرى التحدى الذى تثيره أشعاره ، هو خير سبيل لطرح مفهوم الشعر طرْحاً جديداً .. وربما كان أقصر طريق إلى هذا الطرح هو السؤال عن العلاقة بين الحياة التى يستنشقهها هذا الشاعر ، وبين الكلمات التى يطلقها زفير أشعاره ؟ لأن هذا السؤال فى جوهره هو البحث عن القوانين التى بمقتضاها تتحول تجربته الحياتية إلى عمل إبداعى .

وعند « جارودى » أنه إذا كانت الإجابة عن هذا السؤال يسيرة بالنسبة إلى بعض الشعراء ، فهى على جانب كبير من الصعوبة بالنسبة لشاعر مثل « سان جان بيرس » حرص دائماً على أن يفصل بين حياته وشعره .. ولقد عبر الشاعر عن ذلك صراحة بقوله : « .. لم يكن عبثاً أن اخترت اسماً أدبياً مستعاراً لنفسى ، وأن مارست باستمرار الازدواج الواضح فى شخصيتى .. والواقع أن أى ربط بين « سان جون بيرس » ، والكيسيس سان ليجيه » ، لا بد أن يؤدى إلى تشويه نظرة القارئ والإضرار بتفسيره للشعر » .

وعلى الرغم من ذلك فإن « جارودى » يرى ضرورة أن نتخذ من حياة « بيرس » مداداً لأعماله ، فكل مادة العالم الشعرى لسان « جون بيرس » مستعارة من تجارب حياة « الكيسيس ليجيه » ، سواء تمثل ذلك فى الصور التى اختارها ، أو فى الكلمات التى حكى بها هذه الصور .. فإذا كانت طفولته طفولة أمير يعيش فى جزيرة ناعسة ، وكان صباه صبا أمير يعانى أجمل وأروع مافى هذه الجزيرة ، فليس غريباً أن نجد الشاعر يتخذ من حياته مادة لكلماته فيقول :

وفى التو حاولت عيوني أن تصور

عالمًا يتأرجح بين مياه لامعة

ولم تكن طفولة الشاعر طفولة أمير فحسب ، بل كانت مهنته كذلك مهنة أمير ، فقد قدر للرجل الذى حرك سياسة فرنسا الخارجية لسنوات عديدة أن يقوم بجولات فى صحراء جوبي ، وأن يعانى أحلام الحياة فى المحيط الهسى ، وأن يعانى آلام النقي على شواطئ أمريكا . وأن يستقى من هذا كله صوره وكلماته وألفاظه وتراكيب جملة ، وأن يخلق منها فى نهاية الأمر عالماً شعرياً ، له قوانينه التى تختلف عن قوانين العالم الذى عاشه ، ولذا كان « بيرس » على حد تعبير « حارودى » شخصاً واحداً وشخصاً مزدوجاً فى آن واحد . وعلى الرغم من أن حياة بيرس كل لا يتجزأ ، فإن التناقض هو القانون الذى يحكم هذه الحياة . وإن دل هذا على شيء ،

فإنما يدل على أن « بيرس » مرآة عاكسة لروح عصره . إن لم يكن يشاهد إثبات على هذا العصر . عصر ازدواج شخصية الإنسان

وأشعار « بيرس » في صحيحها سيرة ذاتية لمأساة هذا العصر .. فقد كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية في السنوات السابقة على الحرب العالمية الأخيرة ، مما وضعه وجهًا لوجه أمام فرنسا وهي تعاني آلام التدهور والاحتضار ، كما وضعه في مواجهة المصالح الطبقية التي خانت الأمة الفرنسية وتسببت في هزيمة عام ١٩٤٠ .. ومن هنا كان إحساسه بالغيرة والضيق ، وبالتالي إحساسه بالانشطار والانفصام . وأخيرًا ناتخاذ موقف الرقص . « ألا ترون فجأة أن كل شيء يتداني / كل ما يرن المركب وكل ما يجهره والقلاع جميعاً تحجب وجهها وكأنها شقة كبرى من الإيمان الميت / وكأنها شقة كبرى من ثوب العت ومن عشاء الريف / وأن الأوان قد آن لنمسك بالقأس فوق سطح المركب »

على أن موقف الرقص الذي اتخذه « بيرس » إزاء الواقع الواقعي ، أملاً في أن يوازيه واقع آخر من صنعه ، واقع اللا واقع .. هو الذي أدى به إلى الوقوع في قلب التناقض وفي صميم الازدواج ، فلا هو قادر على أن يحول الواقع إلى شعر ، ولا هو قادر على تحويل الشعر إلى واقع .. « فحياته لن تكون شعراً يعبر عن أعماله ، كما لن تكون أيضاً عملاً يعبر عما يصبو إليه شعره » ، وتلك بعينها هي مأساة الإنسانية (البورجوازية) التي تعاني من حلمها العظيم بالتطور العالمي الحر للإنسان ، ومن المجتمع (البورجوازي) نفسه ، بصراعه الطبقي ومنافساته الدامية واستغلاله الرهيب للأغلبية العظمى من الأفراد .

وهكذا لم يعد أمام « بيرس » من طريق سوى رفض الواقع الموجود من أجل إيجاد واقع آخر ، وبالتالي لم يعد على الشاعر أن يلتزم بتمثيل أي شيء ، أو محاكاة أي موضوع ، بل عليه أن يعمل على تجريد عناصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة ، ليبقى بها عالماً آخر. وبذلك يكون الشعر بمعناه اللغوي .. عملية خلق حقيقية ، وبمعناه الفني ابتعاد تدريجي عن الموضوع من أجل الاهتمام الأكبر بالذات .

ومن هنا لا من هناك ولا من أي مكان آخر تفجرت في « ذات » « بيرس » كل أحاسيس النفي والغرور ، وكل معاني الغربة والاعتراب : « كنت أحس أني أعيش عند الناس وإذا بالأرض تفوح بروحها الغريبة » . « الكتب قرأناها والأحلام انتهت ، أهذا كل ما في الأمر ، أين هو الحظ إذن وأين المخرج ؟ .. إن العرافة قد كذبت .. »

على أن « بيرس » برغم تعبيره عن عالمه الذاتي المترنح فوق أعاصير الحياة ، لا يفقد ثقته في الحياة ولا في مستقبل الإنسان ، فهو يحتفظ وسط الكارثة بأمل طاغى النصر ، ويؤمن برغم الهزيمة بمصير أروع للحضارة ، ألم يبدأ شعر « بيرس » بصيحة الفرح بحب الحياة .. أليس هو القائل :

« ما أكثر أسباب التغيى »

« ناديت كل شيء مترمماً بعظمته »

« وناديت كل حيوان قائلاً إنه جميل وطيب » .

ومع هذا كله فإن نظرة ولو عابرة إلى عالم « بيرس » الذاتي ، ترينا كيف حاول هذا الشاعر أن يخلق في عالمه جمالاً يضارع جمال الطبيعة ، وأن يجعل لهذا العالم قوانينه الأكثر واقعية من قوانين الواقع الخارجى . وإذا كان « بيرس » قد اختار البحر مداراً لأغلب أشعاره ، لأن البحر عنده هو المعادل الرمزي لعالم الإنسان .. البحر عنده نداء وقضاء ، تسام ولا تناء .. تماماً كالإنسان : « يا بحر بالبوا .. البحر نفسه منبثقاً .. يا أنشودة قوة وعظمة ، يطلق الإنسان فيها ذات ليلة وحشته المرتعشة .. فإن يكن كل شيء معلوماً لدىّ ، فما حياىى إلا رؤية جديدة .. ودائماً أبداً ستسبقنا أيتها الذاكرة إلى كل الأراضى التى لم نرتدها بعد » .

وفى أشعار « بيرس » نجد أن البحر ضرورة عند الإنسان .. عند كل من « لا يعقد السلام فى نفسه أبداً » .

والحق أن « بيرس » عندما يخاطب الإنسان ، لا يقصد به الإنسان الفرد ، ولكن الإنسان المجتوع ، فالذات المفردة ليست أكثر من (عينة) للذات الكبرى التى تشمل باقى أفراد الإنسان ، والشاعر الذى يتغنى بقصيدة شعب ، لا يقف وحده أبداً ، وها هو « بيرس » يخاطب الكل ويتوجه إلى المجموع :

« الشاعر معكم ، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم ، فليواظب على المراقبة حتى المساء ، وليثبت نظره على حظ الإنسان » .

وإن هذا الإحساس ليشيع باستمرار فى كل أعمال « بيرس » ، وكأنها على حد تعبير « جارودى » : « من سبيكة واحدة أوقصيدة طويلة ، أو ملحمة فريدة للإنسان من خلال تجاربه وحضاراته » . إن « بيرس » يتكلم عن الماضى بمثل هذه التعبيرات :

« وأناس آخرون ، واجهوا وسط الرياح ، أسلوب الحياة نفسه ، وبالصمود الشاق » .

ويجى المستقبل بهذه الكلمات :

« أيتها الشمس المرتقبة .. يا صرخة الملك .. يا قائدة ومشقة على ثكنات الحدود .
 « نحكى فى بهيميتك المرتجفة أمام أول هجمة بربرية » .
 « سأكون هنا بين الأوائل من أجل بزوغ الإله الجديد » .
 إن أعماله بحق « أسطورة العصر » أسطورة عصرنا ، لأنها تجعلنا نحس ونعيش ونلاطم
 أمواج التاريخ ، وتدفع انطلاقاتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة . وغاية ما يقال فى أعمال
 « بيرس » أنها تشكل ثورة .. ثورة فى مجال الشعر لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة
 التى أحدثها « بيكاسو » فى مجال الفن .. ولا تقف ثورة « بيرس » عند مجرد تحطيم أسوار
 الواقعية بمفهومها (الكلاسيكى) القديم ، ولا عند تعميق مفهوم الواقعية وتوسيع رقعتها ، بل
 تتجاوز هذا كله إلى إحداث ثورة عارمة فى ضمير مفكر (ماركسى) من طراز « جارودى » ..
 فعلى الرغم من مسافة الخلاف الظاهرى التى تفصل بين الشاعر والمفكر ، سواء فى
 (الأيديولوجيا) أوفى النضال ، فإن « جارودى » لا يتردد فى أن يعلن أن حياته كمناضل
 ثورى لا تتعارض وحسب هذا الشاعر ، وأن فكره كفيلسوف (ماركسى) لا يحول دون
 الاستمتاع بهذا الشعر . لقد وجد « جارودى » فى شعر « بيرس » الصورة المعكوسة للمحمة
 الإنسان فى فلسفة « هيجل » « فهنا أيضاً يعى العالم نفسه داخل الإنسان ، ويحل محل الآلهة
 القديمة بكل جرأة » .

ومنى يحدث هذا التحول الجذرى العميق فى ضمير « جارودى » ؟
 فى أثناء نضاله فى (كوبا) كوبا الثورة التى تسعى إلى التحقيق ، وكوبا العالم الذى
 يتشكل من جديد . فقد وجد « جارودى » فى أشعار « بيرس » « إيقاعاً مرحاً طاعياً يتدق مع
 مسيرة الثورة » وإذا به يدرك ويعى أن أشعار « بيرس » هى الأخرى ثورة .. ولكنها ثورة على
 ضفاف الواقعية .

« كافكا » ... أو الثورة فى صورة أديب :

وأخيراً يجيء البعد الثالث من أبعاد ثورة الواقعية على نفسها ، أو الثورة على الواقعية
 بمفهومها الكلاسيكى القديم ، وهو البعد الذى تتردد أصداؤه ثورته فى أرجاء الأدب ،
 وتستقى ملامحه من روايات الكاتب المفترى عليه .. « كافكا » .
 وقد تبدو ثورة الأدب يسيرة بالقياس إلى ثورة الفن أو الشعر ، إذا نظرنا إليها تلك النظرة

(السارترية) التي تقول بالالتزام في الأدب دون غيره من الفنون ، وتفسير ذلك عند «سارتر» أن الشعر والرسم والموسيقا لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هو الحال في الأدب ، فلمعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان ، على حين يتجه جهد الكاتب إلى الإعراب عن المعنى ، ومن هنا لم تكن هذه الفنون ملتزمة أو بالأحرى لا يفترض فيها أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام .

فإذا كان «سارتر» يعنى بالالتزام تلك النظرة التقريرية المباشرة التي تنحصر في الواقعية بمفهومها (الكلاسيكي) القديم ، فليس أدل على قصور نظريته مما شاهدناه عند كل من (بيكاسو ، وبرس) أحدهما في الفن والآخر في الشعر ، بل ليس أدل على قصر نظره مما سنراه الآن عند «كافكا» في الأدب .. والحق أن «كافكا» هو الصفة الحقيقية لنظرة «سارتر» الضيقة في الالتزام ، إن لم يكن الصفة الحقيقية لكل محاولة من شأنها وضع الأديب الخلاق في إطار مذهب معين أو قالب بالذات . فما أكثر المحاولات التي بذلت «للمذهبة» «كافكا» وإدراجه تحت هذا المذهب أو ذاك على الرغم من التناقض الخطير بين كافة المذاهب التي حاولت احتضانه ، فقد رأى فيه علماء (اللاهوت) آخر أنبياء بني إسرائيل ، ورأى فيه آخرون روحاً ممزقةً ينشد الهواية ويسعى إلى الخلاص ، وعلى النقيض من ذلك رأى فيه (الماركسيون) بورجوازيًا صغيرًا يتردى في هاوية التشاؤم ، ورأى فيه آخرون رجل الثورة إن لم يكن رجل الاشتراكية ، وعلى النقيض من أولئك وهؤلاء يرى فيه الوجوديون تعبيراً حياً عن عبثية سيزيف .

والذي يعيننا من هذه التفسيرات على تعددها وتباينها هو أنها جميعاً تحاول التوصل إلى «مفتاح» .. لها من خلال روايات «كافكا» ، سواء كان هذا المفتاح عقيدة (لاهوتية) أو نزعة (وجودية) أو برنابجاً ثورياً ، وصحيح أن كل تفسير من هذه التفسيرات ينطوي على جانب من الحقيقة ، ولكن الصحيح أيضاً أنه لا يقدم كل الحقيقة . فحقيقة عالم «كافكا» هي «كافكا» نفسه ، أسمعه يقول عن هذا العالم : «ليس سيرة ذاتية بل تحت واكتشاف لعناصر مختزلة إلى أقصى حد ممكن . وسأبني حياتي فيما بعد على هذه العناصر . تماماً كما يحاول الرجل الذي أصبح بيته متداعياً . أن يبني بيتاً آخر بجواره مستخدماً بقدر الإمكان الحامات القديمة غير أنه من المؤسف حقاً أن نخوبه قواه في أثناء البناء . فيصبح لديه بدلا من البيت الآيل للسقوط والقائم بطوله ، بيتاً نصف قائم وآخر نصف مبنى . أى لا شيء على

الإطلاق أما ما يتلو ذلك فهو الحوں الصرف .

فإذا خلصنا من هذا إلى شيء فهو أن « عالم كافكا » هو نفس علمنا « وإذا أضفنا إلى ذلك شيئاً آخر فهو : « أن العالم الذى عاشه هو العالم الذى بناه » ومن هاتين المقولتين معاً يمكننا أن نضع كلتا يدينا على « المفتاح » الذى نفتح به عالم « كافكا » .. ذلك العالم الغريب . على أننا إذا وضعنا فى اعتبارنا أن روايات « كافكا » وحياته شيء واحد ، وهذا معناه بعبارة أخرى أن العالم الداخلى والعالم المحيط به كلاهما بالتالى عالم واحد ، فلا بد وأن نضع فى اعتبارنا تأسيساً على ذلك ، أن أعمال « كافكا » لا تقدم تفسيراً للعالم ، ولا تحاول أن تغيره ، وإنما هى تكفى بالإفصاح عن قصوره ، وتدعو إلى تخطيه وتجاوزه .

ونقطة الانطلاق فى عالم « كافكا » هى تجربة الغربة ، أو تجربة الكفاح ضد الغربة ولكن فى صميم الغربة نفسها ، فالغربة هى مغزى حياته ، وحياته نفسها على حد تعبير « جارودى » هى محاولة « الحصول على تصريح إقامة فى الوجود » . فقد كان يشعر أنه أجنبي فى براغ مسقط رأسه ، وكان معزولاً عن الأهالى المتكلمين باللغة الألمانية لكونه يهودياً ، كما كان منفصلاً عن الشعب بوصفه ابناً لأحد كبار التجار . وبمقدار ما كان يحس أنه غريب عن أى جماعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعياً ، وبسبب انزاله المعنوى ، بمقدار ما كان يحس بغرته عن أى جماعة روحية أيضاً .. فالرب الوحيد فى تصره هو « يهواه » الرب الباطش الرهيب فى عرف اليهود ، الذى لا ترد كلمته الصامتة أبلاً . وقد يكون شعبه هو الشعب المختار ، ولكنه الشعب العاصى أيضاً الذى حققت عليه لعنة الرب .

وبالإضافة إلى هذا كله فقد كان « كافكا » محروماً من أى جذور تربطه بالأرض ، فهو يعانى « افتقاده الأرض والقانون » وليست محاولاته لخلق أرض وهواء وقانون سوى « مهمته بل ومهمته الأصلية » . وهذا هو المصدر الجذرى لإحساسه بالغربة سواء بالنسبة للأرض أو السماء ، وبالحاجة الملحة إلى كيان ووطن وثقة وجذور .

لقد استنفد « كافكا » نفسه فى كفاح لانهاى ضد الغربة فى عقر دار الغربة نفسها ، وإذا كان الشعر نقيض العالم الذى يحاصره من كل الجهات ، وكان الإيداع نقيض الغربة فلا بد وأن نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام حياة مزدوجة بين العالم الذى تعيشه والعالم الذى تتمله ، أو بين عالم الغربة ذاته وعالم الوعى بالغربة .. والذى يعيننا الآن هو أن هذا العالم ، عالم الإنسان المزدوج الشخصية والذى هو عالم « كافكا » .. يشبه فى كثير من الوجوه العالم الذى عاناه بطل

(المحاكمة) فهو في آن واحد (المتهم) و (المفوض) و (كيانه وأملاكه ليست شيئاً واحداً بل شيئين) . ومن يعانى هذا العالم فلا سبيل أمامه إلى الخلاص إلا عن طريقين : أما الأدب أو الجنون .. وقد اختار « كافكا » الطريق الأول . وهو ما عبر عنه بقوله : « إني لأعاني من شعور رهيب . فكل شيء مهياً في أعماق نفسى لإبداع عمل أدبي عظيم . وبالنسبة لى سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعلى . وانطلاقة حقيقية في الحياة » .

وهكذا يكون كل عمل امن أعمال « كافكا » وثيقة وشهادة لا نسخة منقولة نقلاً حرفياً لحالة نفسية أو لحدث واقعى إنه إجابة على سؤال تطرحه الحياة . وتمرد على غربة العالم .. إنه على حد تعبير « حارودى » عالم مبدى بمواد عالم الغربة ولكن وفقاً لقوانين أخرى .

ومن هنا تداخلت في أعمال « كافكا » وتصادمت لحظتنا الترد والإيمان ، ولحظتنا التساؤل والسخرية ، ومهما يكن من أمر هذا التداخل والتصادم ، فقد كانت هذه الأعمال بحق تعبيراً عن صاحبها من ناحية ، وتعبيراً عن عصرنا من ناحية أخرى ، وهذا هو معنى قول « كافكا » : « لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذى أعيش فيه ، وهو أقرب العصور إلى ، وكان الأجدر بى أن أضطلع بمهمة تمثيله لا بمهمة محاربته . أنا لم أرث منه لا الإيجابية الهزيلة ولا السلبية المتطرفة التى تتحول إلى إيجابية .. فأنا لست سوى بداية أو نهاية » .

وتفسير ذلك عند « جارودى » أن « كافكا » ليس يائساً ، ولكنه شاهد على عصره ، وليس ثورياً ولكنه يفتح العيون .. ولكن إذا كان « كافكا » قد واجه العصر بالتحدى التالى : « أنا أكتب بالرغم من كل شيء ، وبأى ثمن . فالكتابة كفاحى من أجل البقاء » .. فالسؤال الآن هو هذا : هل سيكون الإبداع الفنى هو وسيلة « كافكا » للتخلص من الغربة ؟ وهل سيكمل الفن رسالة الإيمان ، ويحقق النبوءة الشاملة للحياة ؟ .

عند « كافكا » أن مهمة الفن هى تغيير الأطر التقليدية للحياة ، ولفت الأنظار من خلال ما فى الكون من شروخ وتصدعات إلى حقيقة أسمى ، حتى ولو أدى ذلك إلى هلاك الفن ، بل وإلى شقاء الفنان ، وهذا ما عبر عنه « كافكا » بقوله : « الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها ، وتمثل موهبته فى البحث ، فى الفراغ المظلم عن مكان لم يعرف من قبل ، نحجز فيه بقوة أشعة الضوء » .

وكلام « كافكا » عن مهمة الفن يقودنا بالضرورة إلى الكلام عن غاية الفن ورسالة الفنان ، وهنا نلتقى « بكافكا » وهو يرسى قيمة من أهم القيم الإيجابية فى فلسفة الجمال ، فعند

هذا الكاتب أن الفن ليس غاية في ذاته ، وإنما هو موجه من أجل واقع ، ومن أجل حقيقة أسمى ، وعند « كافكا » أيضاً أن الفن لا يكتسب أى معنى إلا بكونه مشاركة مع الحقيقة ، وإلا بوصفه رسالة موجهة إلى الجماعة الإنسانية . وعلى ذلك فإن أعمال الكاتب في صحيحها رسالة إنسانية ، لا تكتسب معناها الشامل إلا بالجمهور الموجهة إليه « لأن إيقاظ الجمهور هو مهمة هذه الأعمال » . هذه العلاقة الوثيقة بين الفنان وبين الشعب هي التي تحلج على أعماله ما لها من قيمة ، وهي التي تكسب هذه الأعمال مغزاها ، وتجعل لها صدق ومعنى .. وهذا ما عبر عنه « كافكا » تعبيراً رائعاً قال فيه : « الفرق هائل بين قوة الشعب وقوة الفرد ، يكفي أن يحتضن الشعب الفنان لكي يهيئ له الحماية الكاملة » .

والواقع أنه إذا كان الفن عبارة عن خلق إبداعي يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الإنساني ، فقد استطاع « كافكا » بحق أن يخلق عالماً خيالياً بمواد علمنا هذا ، مع إعادة ترتيبها وفقاً لقوانين أخرى وإذا أردنا أن نعرف « كافكا » . فليس هناك ما هو أفضل من تطبيق حكمه هو شخصياً على أعمال « بيكاسو » : قال « يانوش » عن « بيكاسو » في أول معرض تكعبي له في براغ : « إنه يشوه بإرادته » فأجابه « كافكا » : « لا أظن ذلك ، إنه يسجل التشوهات التي لم تدخل بعد في مجال وعينا ، فالفن مرآة (تتقدم) كما تتقدم الساعة » . ولقد تجلّت عظمة « كافكا » في مجال الأدب كما تجلّت عظمة كل من « بيكاسو » في مجال الفن « وبرس » في مجال الشعر ، في أنه استطاع أن ينبجج في خلق عالم أسطوري ، لا يفصل عن عالمنا الواقعي بل يكون معه وحدة واحدة .

إنه إذا كانت عظمة الفنان في أن يرى ، فإن للنقاد عظمة لا تقل أهمية ، وعظمته في أن يعين الآخرين على أن يروا .. ومقدار ما استطاع هؤلاء الثلاثة أن يحدّثوا ثورات كبرى في عملية الإبداع الفني ، استطاع مؤلف هذا الكتاب « روجية جارودي » أن يحدّث هو الآخر ثورة لا تقل أهمية في مجال الإبداع التقدي أو ما نسميه بفلسفة الجبال .. إنه كما اعتبره « أراجون » بحق (حدث) ثوري ، بل ثورة على ضفاف الواقعية .

على أنه إذا بقيت كلمة تقال في النهاية فهي كلمة ثناء على الترجمة الأكثر من رائعة ، التي صدرت بها الترجمة العربية لهذا الكتاب . فقد وفق الأستاذ « حلّيم طوسون » في نقل النص الفرنسي إلى لغتنا العربية بكل ما فيه من دقة في المعنى وبلاغة في الأسلوب ، بل وبكل ما فيه من ظلال وأصداء وألوان .

الصرخة الثانية عشرة

« جون أوزبورن »

ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان ..

« يجب علينا أن نفكر جدياً في مناقشة الكثير من الحقائق الجامدة التي استقر عليها مفهوم الحياة ، وبالتالي مفهوم الفن عندنا ، ولا فرق عندنا بين الفن والحياة . . ولا يمكن أن يقول الفنان شيئاً إلا يجنون « دستوفسكى » ، وتوضيحات « تولستوى » ، ووهج « شكسبير » .

« جون أوزبورن »

فيما وراء بحر المانش وفي قلب الجزر البريطانية اندلعت ثورة درامية عنيفة ، هي في حقيقتها حركة ، ولكنها في ظاهرها ثورة .. ثورة من تلك الثورات العنيفة التي ظهرت في تاريخ الدراما البريطانية ، فطورتها ، غيرت ملامحها ، ووضعت فيها بدور الخصوبة والجدّة ، والطرافة والابتكار ..

إنها شبيهة من بعض الوجوه بتلك الثورة التي أحدثها « شكسبير » على المسرح التقليدي ، « ويرنارد شو » على مسرح عصر النهضة ، و« ت . س . اليوت » على المسرح الواقعي الحديث ، غير أنها تفوق هذه الثورات جميعاً في أنها ربطت بين الفن والحياة ، وطالبت بإعادة النظر في المفاهيم التي جمّد عليها الفن واستقرت عليها الحياة ، فلم نعد نطالع سوى نماذج هزيلة شاحبة لا شيء فيها من الفن سوى شكله ، ولا بقية فيها من الحياة سوى ما يرتسم على الحفرية الخاوية من صورة الكائن الحي .

أصول عقيدة وفلسفة ثورة :

تلك هى الحركة التى قام بها فى إنجلترا جماعة من الأدباء الشبان أطلقوا على أنفسهم اسم (الساخطين) ، واتخذوا من «جون أوزبورن» زعيماً ورائداً ، ومن مسرحيته (انظر وراءك فى غضب) ، إنجلترا وشعاراً ، كما اتخذوا من «كولن ويلسون» مفكراً ومرشداً ، ومن كتابه (اللامتسمى) ، أصول عقيدة وفلسفة ثورة ..

إنهم ساخطون ، وسخطهم يمتد إلى كل شىء .. إن فى السماء أوفى الأرض ، أوفى ضمير الإنسان ، سخط يقتلع كل سكينه فى وسائل التربية وطرائق التعليم ، فى شعائر الكنيسة ومناقشات البرلمان ، فى أساليب الصحافة وبرامج الإذاعة ، فى الحياة الروحية وحياة الصداقة ، فى أنظمة المجتمع ونفاهة الطبقة (البورجوازية) .

«آه .. لم يعد هناك شىء .. عليك اللعنة .. عليكما اللعنة .. اللعنة على الجميع» إنها صرخة «جون أوزبورن» ، ولكنها أيضاً صرخة الجيل ، الجيل الذى حطم مصابيح بيده ، ولم يجد بعد مصباحاً واحداً يهتدى بنوره ، الجيل الذى فقد يقينه بكل شىء ، لأنه لا بد له أن يؤمن كائناتاً ما كان موضوع الإيمان ، الجيل الذى أوقى إرادة قوية وبصيرة أقوى ولم يستطع أن يكافئ بين قوة إرادته ووضوح بصيرته ، فاختلفت أمامه قوى المجال ، وفقد القدرة على الفعل . الجيل الذى استوت أمامه الأطراف فلم يعد يعرف كيف يختار ، لأن كل شىء أصبح جائراً ، الخير والشر ، الجمال والقبح ، الحق والباطل . الجيل الذى ينظر أكثر مما يجب ، ويفكر أكثر مما يجب ، ويحس أكثر مما يجب ، وهو لإفراطه فى الرؤية والتفكير والإحساس ، تعرت أمامه الحياة ، ورآها على حقيقتها .. «ضجيج ولا طحن ، مضغ ولا تغذية ، نشاط ولا إنتاج ، سير ولا حركة ..» .

الحياة بحكم العادة :

«ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان» .

إنها أيضاً صرخة «جون أوزبورن» التى يطلقها فى وجه العادة أو التعود أو الاعتياد ، لقد أصبحت حياتنا على شكل عادة ، وأفكارنا بحكم التعود ، وعواطفنا على سبيل الاعتياد ، إننا نمشى فى طريق اعتاداته أقدامنا دون أن ندريه ، وننام على فراش اعتاداته أجسادنا دون أن

نعرفه ، حتى الدهشة لم تعد تدهشنا ، أو بالأحرى لم يعد يدهشنا شيء ، لأننا إنما ندهش بحكم العادة ، وبالتالي اعتدنا الحياة أو اعتادتنا الحياة ، فلم يعد في حياتنا ما يدهش أو ما يثير ، إنها حياة عادية .. بحكم العادة ..

هذا الجليل ليس من طراز « هاملت » الذى ما إن ينظر من زاوية ، حتى يترأى له المعنى هنا بمقدار ما يترأى له المعنى هناك ، فيفقد القدرة على الاختيار وبالتالي على الفعل ، لأن كل شيء له دلالة ومعناه ، ولا هو من طراز « دون كيسوت » الذى يؤمن بالمثل الأعلى ، وبإمكان تحقيقه فى أرض الواقع ، فما إن يراه من بعيد ، حتى يندفع إليه بجمع كيانه ، فلا تردد ولا إحجام ولا تفكير فى المنافع الذاتية والمكاسب الشخصية ، ولا هو من طراز « فاوست » الذى يهب ذاته لحقيقة أكبر وأشمل فلا يتورع عن أن يبيع روحه للشيطان من أجل المعرفة ، من أجل هدف أسمى وغاية قصوى . أما الجليل الحاضر ، فهو لا يفعل ولا يختار ، لأنه لا يجد أصلاً ما يفعله وما يختاره ، فكل شيء لم تعد له دلالة ولا معنى ، كل شيء أصبح بلا لون ولا طعم ولا رائحة ، وبالتالي فهو لا يفكر فى الإقدام أو الإحجام ، ولا يرى ما يستحق أن يبيع روحه من أجله ، حتى الروح نفسها لم تعد تساوى فى نظره شيئاً .. فأبناء هذا الجليل لا يعيشون لغاية بعينها ، وإنما هم يعيشون ليعيشوا فقط ، وهم يعلمون أن الوجود هو هذا ، وأن الإنسان لا يستطيع أن يفعل سوى أن يكون موجوداً .

وكان من الطبيعى لكل هذه الصرخات الغاضبة التى أطلقها الأدباء الساخطون فى وجه كل ما هو موجود على خريطة العصر ، أن تتخذ هذه الصرخات شكل البيانات الأدبية التى أصدرها هؤلاء الأدباء بياناً وراء بيان ، وكان من الطبيعى أن نطالع فى بيانهم الأول هذه الكلمات :

« يجب علينا أن نفكر جدياً فى مناقشة الكثير من الحقائق الجامدة التى استقر عليها مفهوم الحياة ، وبالتالي مفهوم الفن عندنا ، ولا فرق عندنا بين الفن والحياة ، وإنه فى العصور التى كان الفن فيها شيئاً آخر غير الحياة ، لم نعد نطالع سوى نماذج هزيلة من الإنتاج الفنى ، ولا يمكن أن يقول الفنان شيئاً إلا بجنون « دستوفسكى » ، وتضحيات « تولستوى » ، ووهج « شيكسبير » ..

البطل بلا بطولة :

وكان من أثر هذا البيان ، أن ظهرت في إنجلترا المجلات الأدبية والأحاديث الإذاعية والندوات التليفزيونية ، تعيد النظر في سهمة الفنان ، ورسالة النقد ، وعاية الأدب على السواء ، حتى لقد كتب الأديب الشاب « كولن ويلسون » يقول : « لقد تعلمنا أن الدنيا فيها خير وفيها جمال وفيها موسيقى ، وفيها لوحات « دافنشي » ، وفيها سخرية « برناردشو » ، وفيها أمل في أن نضيف إليها شيئاً ، وإنها تنتظر منا الكثير . »

وكان هذا كله في عام ١٩٥٦ وهو عام حاسم في تاريخ الإمبراطورية البريطانية ، لأنه العام الذي تدخلت فيه الحكومة في ثورة المجر ، وفي العدوان الثلاثي على مصر ، وهو التدخل الذي لم ينج من بريطانيا سوى المذلة والعار ، ولم يترك في نفوس الشعب البريطاني سوى السخط والمرارة ، وبخاصة في أوساط الشباب والجامعات والمثقفين بوجه عام .. أولئك الذين شعروا ألسنتهم وأقلامهم ، وانهالوا على الكيان البريطاني نقداً وتحليلاً ، في أكبر عملية تشريحية تعرض لها هذا الكيان في العصر الحديث .

ففي هذا العام بالذات ، كتب « جون أوزيرون » مسرحيته الشهيرة (انظر وراءك في غضب) معلناً فيها صيحة السخط على المجتمع البريطاني ومن أجله ، نتيجة لسقوط الإمبراطورية ، وسقوط رافعي شعار : « احكمي يا بريطانيا » .. بريطانيا التي لم تعد قادرة على حكم نفسها ، بعد أن غابت الشمس عن أملاكها في العالم ، ولم تعد تنتظر سوى أقول القمر !

يقول « جيمي بورتر » .. بطل مسرحية (انظر وراءك في غضب)
« أوه ، يا للسماء .. لشد ما أتحرق إلى قليل من الحساس الإنساني المؤلف ، قليل من الحساس ، هذا كل ما أوده وأتمناه ، لشد ما أرغب في الاستماع إلى صوت دافئ يتردد صده في الأرجاء ، يصرخ ويقول : الحمد لله .. الحمد لله .. إني أحيأ .. إني أعيش .. إني أحمل فكرة . لم لا نلعب لعبة صغيرة .. دعونا نلعب .. دعونا نمثل .. دعونا نتظاهر بأننا كائنات بشرية ، وأننا نعيش في الواقع ، دعونا نمثل ذلك ولو لفترة قصيرة .. دعونا نتظاهر بأننا بشر .. آه يا أنحى ، لقد مضى وقت طويل منذ التقيت بإنسان بتمتع بحرارة الحاسة نحو شيء .. أي شيء » .

وَمَرَّحُ « جيمى بورتر » هذا ، هو مَرَضُ العصر كله ، وهو المرض الذى قال عنه الأديب الساخط « كولن ويلسون » إنه مرض الغربة أو اللا انتماء ، (فاللا متمى) يشعر أنه غريب عن العالم ، وأن العالم غريب عنه ، يحس دائماً (بالأنا) ، ولا يتتابه أبداً الإحساس (بالهو) أو (بالنحن) ، يشعر بوحدة قاتلة وهوبين الملايين ، ويحس بعزلة مريرة برغم ارتباطه بمهته ، أو بأسرته ، أو بطبقته الاجتماعية ، فهو لم (يتعنون) ومشكلته فى أنه يبحث لنفسه عن عنوان ، وإلى أن يجد هذا العنوان ، نراه يرتد إلى أعماق ذاته قابلاً هناك ، يمتنع حياته ويتسكع على حائط الزمن ، يمارس الكسل ، ويتقيأ العالم ، يرقب الناس من ثقب الباب ويقول إنه يحاول أن يتخلل الإنسان ، تماماً كما فعل بطل رواية (الجحيم) ، للكاتب الفرنسى « هنرى باربوس » ، وبطل رواية (الغثيان) ، للفيلسوف الوجودى « سارتر » ، وبطل رواية (الغريب) للأديب العظيم « ألبر كامى » . وكما فعل أيضاً أبطال (المهرج) ، و (لوتر) ، و (انظر وراءك فى الغضب) ، للكاتب الساخط « جون أوزبورن » ..

فهؤلاء جميعاً أبطال بلا بطولة ، غرباء ولا متمون ، ومشكلتهم نابعة من صميم ذواتهم ، فهم يحسبون أنهم لا يحيون حياة حقيقية ، وهم فى الوقت نفسه يرفضون حياة الزيف أو حياة الاستواء التى يحياها الآخرون ، فعندهم أن الحياة الدنيا بلا معنى ، وأن الحياة الأخرى .. هى الأخرى بلا معنى ، ولهذا لمجد الواحد منهم منشقاً على العالم وعلى ذاته ، بل إن ذاته نفسها منقسمة إلى العديد من الدوات ، وكل هم أن يحقق فى ذاته وحدة حية لكى يعيش حياة واحدة .

أما كيف يتم هذا التحقيق ؟

فهذا هو السؤال الذى يجيب عليه « كولن ويلسون » بقوله ، إن الغريب لكى يخرج من غريته ، عليه أن يدرك أن الإنسان يتألف من : عقل ، ووجدان ، وجسد ، وأن واجبه ليس إشباع كل عنصر من هذه العناصر على حدة ، بل إشباعها كلها مرة واحدة ، وذلك بتحقيق الوحدة الاتحادية بين هذه العناصر الثلاثة ، حينئذ ، وحينئذ فقط ، يستطيع الإنسان أن يوجد على الحقيقة ، وأن يتعاطى الحياة بأكمله ، ويعانق الوجود بجمع كيانه ، وذلك فى اللحظات التى (تنهض) فيها حواسه وعقله ووجدانه جميعاً ، فى نوع من الرؤية الصوفية أو الكشف الروحى ، يحس معها أن كل شىء قد (تشياً) ، وأنه قد اكتسب دلالة ومعناه ..

الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

هذه اللحظات (المتأبدة) أو الأبدية التي تعلو على مر الزمن ، وتشرف على مجرى التاريخ ، هي التي يجد فيها الغريب خلاصة ، وهي التي ينبغى أن يمسك بها إذا هي عبرت أمامه ، وأن يعيد خلقها إذا هي غابت عنه .

ويمثل لنا « كولن ويلسون » بثلاثة من مشاهير الغرباء أو (اللامتمين) ، حاولوا أن يشفوا أنفسهم من داء الغربة بأن يحققوا ذواتهم في عمل فنى ، غير أن تحقيقهم لذواتهم لم يكن كاملاً ، أولهم « الكاتب الإنجليزي » ت . أى . لورانس » ، الذى حاول أن يحقق ذاته عن طريق عقله فحسب ، فانتهى به الأمر إلى الانتحار العقلى ، على حد تعبير « ويلسون » ، والآخر ، هو الرسام الهولندى « فان جوخ » الذى حاول أن يشفى نفسه من مرض الشعور بالاغتراب ، فالتمس العزاء فى وجدانه فقط ، فكان مآله إلى الجنون ، والآخر ، هو راقص البالية الروسى « لجنسكى » ، الذى حاول ذلك عن طريق جسده دون سواه ، فكان مصيره هو الموت ..

فهؤلاء جميعاً أشبعوا عتصواً واحداً على حساب العنصرين الآخرين ، فبدلاً من أن يتسوا ضاعوا ، وبدلاً من أن يتجهوا اتجهاً صاعداً ارتدوا إلى الوراء ، حيث الهوة والسقوط ، أما الإنسان المتكامل ، أو الإنسان المشروع ، فهو الإنسان ذو الثلاثة أبعاد ، وليس الإنسان ذو البعد الواحد ، على حد تعبير الفيلسوف « هيربرت ماركيز » ، أعنى الإنسان الذى يجمع بين فكر « لورانس » ، ووجدان « فان جوخ » ، وتحكم « لجنسكى » فى أعضاء جسده .

هذه النماذج الثلاثة هي التى نجدها فى مسرحيات « جون أوزبورن » الثلاثة فى مسرحية (المهرج) ، نجد أن بطلها « آرشى رايس » ، يمثل سكيراً فاشلاً ، يقوم بتمثيل بعض الأدوار الهزلية ، بقصد إمتاع الناس وموانستهم ، وهو أخرج ما يكون إلى الإمتاع والموانسة ، يجب فتاة فى مثل عمر ابنته ، أو يوقعها فى حبه ، ويمثل على خشبة المسرح ما يؤدى فعلاً فى واقع الحياة .

وحبيبتة ابنة رجل غنى ، رأسمالى عملاق ، عنده من الذهب ما يزن « آرشى رايس » مضروباً فى عشرة ، لهذا يُقنع « آرشى رايس » أسرة الفتاة بالانفاق على مشروعه المسرحى الجديد ، الذى سينقذه من الإفلاس ، والذى سيحقق افتتاحه نجاحاً منقطع النظير .

ويبدأ كل شيء وينتهي في ليلة واحدة ، في ليلة الافتتاح ، يموت أبوه وراء الكواليس ، ويأتيه خبر موت ابنه في ساحة القتال ، وترحل ابنته مع حبيبها خارج إنجلترا ، وتتخلى عنه زوجته ، كما تتخلى عنه أسرة الفتاة ، وأخيراً يقف وحده في مواجهة الديون والمسرح الخالي من كل شيء ، من المتفرجين ومن الممثلين ، وحتى من العمال ، ولكنه يتشبث بأداء دوره على الرغم من كل شيء ، يؤديه حتى ولو لم يشهده أحد سواه .

وهكذا يضع « جون أوزبورن » بطله في حيرة مريرة قاسية ، هي نفسها الحيرة التي يعانيها القارئ ، وهي أيضاً التي يعانيها المؤلف نفسه ، فنحن لا ندري هل نقف ضد « آرشي رايس » أم نقف إلى جانبه ؟ هل نلومه أم نشفق عليه ؟ هل هو ضحية تفكيره وتصرفه ، أم هو ضحية التشكيل الاجتماعي ؟

وتلك هي الحياة التي تنشأ عن اضطراب القيم واحتلال المعايير ، فإذا كان الكل واحداً ، والكل باطلاً ، فلا شيء يهم ، ولا شيء له قيمة أوجدوى .

الحركة (البروتستانتية) في الأدب :

هذه هي الفكرة (المحورية) التي تدور حولها مسرحية (المهرج) ، وهي نفسها الفكرة المحورية التي تدور حولها مسرحية (لوثر) فالمسرحية تحكي قصة إنسان في الحياة ، أوفرد في المجتمع ، دون أن يكون هناك أى توازن بين الطرفين ، أو أن هناك من التوازن ما يصل بالطرفين إلى حد الاستواء ، فاللواقع النفسية التي تدفع « لوثر » إلى الأمام ، والقوى الاجتماعية التي تشد به إلى الخلف ، ليس بينها أى توازن ، حتى لا يدري المتفرج لصالح من ؟ لصالح « لوثر » أم لصالح « الفاتيكان » ؟ ذلك لأن « أوزبورن » يبدأ بتحليل نفسى لشعور « لوثر » بالدنب ، ولعلاقة « لوثر » بأبيه الذى يجبه ، وأمه التى ولدته ، ثم يعرض لثورته على الكنيسة ، وعلى رهبانية رجال الدين ، وتزوجه (براهبة) هاربة من الدير ، وهجومه على (البابا) الذى يبنى كنيسة « القديس بطرس » من الرسوم التى يفرضها على البغايا في روما ، ومن (صكوك الغفران) التى يبيعها للخاطئين ، هذا فضلاً عن إعلانه احتجاجاته الخمسة والتسعين على باب الكنيسة في (عيد القديسين) ، وإحراقه (للمرسم البابوى) الذى يأمر بفضله من عمله في الكنيسة .

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن « جون أوزبورن » عندما يخرج ببطله « لوثر » إلى العالم

الخارجي ، عندما يبدأ الصراع الحقيقي بين القوى الجوانية والقوى البرانية ، بين القوى الداخلية والقوى الخارجية . تكون المسرحية قد قاربت على الانتهاء ، وكأنما كان « جون أوزبورن » يعنى باختياره « مارتن لوثر » موضوعاً لمسرحيته هذه ، أنه هو الآخر « مارتن لوثر » في المسرح ، وفي الأدب ، وفي الحياة ، فهو أيضاً يحتج على الأوضاع القديمة في كل شيء ، على الفساد في المذاهب السياسية والنظم الاجتماعية ، على الجمود في أشكال الفن ومضامين الأدب ، على الانهيار في أساليب الصحافة ومناقشات البرلمان ، على رهبان الدنيا الذين لا يقلون سوءاً عن رهبان الدين ، وكأنما هذه المسرحية صرخة احتجاج على فساد الحياة في لندن ، مثل احتجاج « مارتن لوثر » على فساد الكنيسة في روما .

وإذا كان « مارتن لوثر » ، هو مؤسس الحركة الاحتجاجية (البروتستانتية) في الدين ، فإن « جون أوزبورن » هو أحد مؤسسي (البروتستانتية) في الأدب .. وكما أن بطل مسرحية (المهرج) ، هو « لورانس » الذي قضى عليه تفكيره ، فإن بطل مسرحية (لوثر) ، هو « جون » الذي استجاب استجابة كاملة لوجدانه ، غير أنه لا (المهرج) ولا (لوثر) أبلغ في قوة التعبير ، وعنف التشخيص ، وحدة الدلالة من مسرحية (انظر وراءك في غضب) ، التي حملت في أحشائها بذور الحركة الساخطة التي وضع « جون أوزبورن » فيها كل إمكاناته الفنية ، وكل ما أراد أن يقوله .

ولا شك أن التوقيت الزمني كانت له أهميته الكبرى في إنجاح هذه المسرحية ، فرد لنجاحها كما يقول الناقد الدرامي « جون رسل تيلور » ، يمكن في التوقيت الزمني أكثر مما يمكن في القيمة الفنية ، ذلك لأن الغضب أو السخط ، كان هو النغمة السائدة بين الشباب البريطاني في ذلك الحين ، فعام ١٩٥٦ كما قلنا ، هو عام العدوان الثلاثي على مصر ، وهو عام الثورة في المجر ، وهو عام الكساد الاقتصادي في إنجلترا ، وهو عام الحرج السياسي مع الولايات المتحدة ، فضلاً عن أنه العام الذي تم فيه إعلان فشل اشتراكية دولة الرفاهية في بريطانيا المعاصرة ، فشلها في تحقيق المساواة الحقيقية وحل كافة المشكلات الاجتماعية .

فإذا أضفنا إلى ذلك ، تبلور ظهور الطبقة الجديدة التي تسمى (بالميوتركاسي) ، أي الطبقة المتميزة عن جدارة واستحقاق ، وهي طبقة الأذكياء المجتهدين من أبناء الطبقة العاملة (والبورجوازية) الصغيرة ، الذين استطاعوا أن يرتقوا السلم الاجتماعي بفضل ما أصابوه من تعليم ، وفرته لهم الدولة في إحدى جامعات الأقاليم المبنية بالطوب الأحمر ، ونظراً لما يتصفون

به من ذكاء مقترن بالكفاح ، أصبحوا يشكلون صورة البطل الغاضب ، أو البطل المعلق بين طبقتين : الطبقة الفقيرة المعذمة التي انحدر منها ، والطبقة الجديدة المتميزة التي أصبح تعليمه يؤهله للانتماء إليها ، واللحول بينها ، والنتيجة هي احتقاره لقيم الطبقتين معاً ، فهو يحتقر طبقته الأولى لفقرها ووضاعة شأنها ، كما يحتقر الطبقة الجديدة لأنه يظهر في وسطها ، كما يظهر يحدثو النعمة بين النبلاء ، أو كما يظهر الفقراء وسط أبناء النوات .

هذه الطبقة الجديدة :

وهكذا نجد أن المسرح الإنجليزي المعاصر ، لا يتصف بالنظرة العلمية الاجتماعية فحسب ، بل تتنفي منه كذلك سائر المقدسات ، ولكن هل نستنتج من هذا أن « جون أوزبورن » ، « وشيلا ديلافي » ، « هارولد بنتر » ، « وأرنولد ويسكر » وغيرهم من الأدباء الغاضبين يحتقرون الفن أو يغمطونه قدره ؟ أو أنهم يقللون من قيمة الفكر الثقافي والجانب الجمالي ؟ كلا بطبيعة الحال ، وإنما هم يريدون من الفن عامة ، والفن المسرحي بنوع خاص ، أن يعالج كل ما هو محسوس وملمس ، وأن يعكس التجربة المعاصرة ، وعلى ذلك فهم يناصبون الفن الذي ينشغل بعوالم السحر والخيال ، والغموض والإثارة ، يناصبونه أشد العداء ، ومن ثم فهم يميزون بين الفنان الحق ، والفنان الزائف ، وعندهم أن الفنان الأول ، هو من يستكشف الموقف المعاصر ، ويستكنه جوانبه ، ويستجلى وجوهه ، وهم يرون أن الفنان المعاصر ، لا يستطيع أن يكون أميناً على واقعه الحسى ، إلا إذا أتيح له أن يدرس مواقف الطبقة العاملة من الحياة ، دون أن ينحاز بالضرورة ، لأن الفنان الإنجليزي المعاصر مهما بلغت نزعة العملية والاجتماعية ، فلا ينبغي أن يتنكر للفن أو لقيم الجمال .

على أن دراسته لظروف الطبقة العاملة ومواقفها ، لا تعنى مطلقاً تمجيد هذه الطبقة والإشادة بها ، باعتبارها أشرف الطبقات الاجتماعية جميعاً ، ولكن لأن مواقف هذه الطبقة ، أصبحت تعبر خلال التاريخ عن موقف قطاع عريض من المجتمع ، يفوق في اتساعه قطاع الطبقة العاملة وحده .

ويبدو أن أدب هؤلاء الكتاب جميعاً ، ممن يسمون أنفسهم بالجيل الغاضب أو الساخط ، كان نتيجة للثورة الاجتماعية ، التي ولدت بمولد دولة الرفاهية ، على حد تعبير الناقد الإنجليزي المعروف « ستيفن سبندر » ، ويضيف « سبندر » أنه يبدو أن « جون

أوزبورن» ، «وأرفولد ويسكر» ، يمثلون إرادة الثورة الاجتماعية ، في حين أن «كنجزلى أميس ، وجون وين» يعكسان التغير الذى طرأ على النظام التعليمى .

ويقول «ستيفن سبندر» فى هذا المعنى : «إن اهتمام الأدباء الإنجليز الشباب بمتابعة التغير الاجتماعى فى أعمالهم الأدبية ، الذى يتزايد منذ الحرب العالمية الثانية يفوق اهتمامهم بإجراء التجديدات فى هذه الأعمال ، وإن الأدباء الإنجليز الواعون بمشكلات الطبقة العاملة فى يومنا الحاضر ، يشعرون برسوخ أقدامهم فى المادة الأدبية التى أسفر عنها ما طرأ على المجتمع من تغير ، ولهذا فهم لا يشغلون بالهم بالشكل الأدبى . وكلما امتدت أصولهم ومادتهم الأدبية إلى جذور (بروليتارية) ، قل فيما يبدو اهتمامهم بالشكل» .

والواقع أن ثورة الغضب أو الأدب الغاضب ، لم تظهر إلى الوجود إلا عندما اكتسحت مسرحية «جون أوزبورن» الدوائر الأدبية بنجاح مروع فى عام ١٩٥٦ ، وعندما نوه الناقد الدرامى «كينيث تينان» بقيمة هذا العمل المسرحى ، أولفت إليه الأنظار ، ذاكراً أن هذه المسرحية (انظر وراءك فى غضب) ، إن هى إلا تصوير لأزمة الشباب ، بعد الحرب العالمية الثانية ، الأمر الذى أغرى الصحافة بالبحث عن أمثال «جون أوزبورن» ممن يشتركون معه فى ظاهرة الغضب .

وفى هذا الوقت بالذات ، أصدر «كولن ويلسون» كتابه (اللامتنى) ، الذى سبقت صدوره دعاية سرت بين الناس سريان النار فى الهشيم ، وعلى الرغم من أن كتاب (اللامتنى) ، لا يتضمن أفكاراً ثورية أو جديدة ، فقد لفت الأنظار إليه بصورة مذهلة ، بسبب ما عرف عن صاحبه من أنه بدأ حياته بغسل الأطباق ، وأنه كان يعيش فى خيمة ضررها فى الخلاء ، وبسبب معالجة هذا الكتاب للعلاقة بين المجتمع وبين ذكاء الفرد الخلاق . ومما زاد من رسوخ فكرة الشباب الغاضب فى أذهان عامة الناس ، أن الرواى الإنجليزى الشاب «كنجزلى أميس» ، أصدر فى تلك الفترة رواية (جيم المحظوظ) التى تدور حوادثها حول بطل اسمه «جيم ديكسون» ، واختلط الأمر على الناس فلم يميزوا بين - «جيمى بورتر» بطل مسرحية (انظر وراءك فى غضب) ، التى تعبر عن وجهة نظر مؤلفها ، وبين بطل رواية (جيم المحظوظ) ، التى لا تعبر عن وجهة نظر مؤلفها ، بل إن الأمر اختلط على القارئ ، فراح يقرن بين الكتاب وبين الأبطال ، كما لو كان الكتاب هم الأبطال ، والأبطال هم الكتاب .

هموم الشباب المعاصر:

وعلى الرغم من أن هذه المسرحية (انظر وراءك في غضب) ، هي التي رفعت أسهم صاحبها « جون أوزبورن » في بورصة الأدب المسرحي ، وجعلت منه بحق رائداً للمسرحية الحديثة ، وصاحب ثورة في تاريخ المسرح الإنجليزي ، بل وجعلت العالم الأدبي يلتفت في شبه ذهول إلى المتفجرات التي يقذف بها بطله المسرحي « جيمى بورتر » في وجه المجتمع الإنجليزي المتحفظ ، فضلاً عما أكدته من ظاهرة وجود حركة أدبية تتسم بالغضب ، وتتميز بالسخط ، يتزعمها « جون أوزبورن » ، ويسمى إليها « أرنولد ويسكر ، وهارولد بنتر ، وشيلا ديلافي » في المسرح ، « وجون وين ، وكنجزلى أميس ، ودوريس لسنج » في الرواية ، « وكولن ويلسون ، وألان سيليتو ، وريتشارد هوجارت » في النقد العام ، ثم « فيليب لاركين » في الشعر ، على الرغم من هذا كله ، فإن المسرحية في بنائها الفني ، لا تكاد تخرج عن النمط التقليدي للمسرح الواقعي ، ولا تكاد تخلو من محافظة أدبية ظاهرة ، وهذا معناه أن المضمون وليس الشكل ، هو الذي أكسب هذه المسرحية كل هذه الصفات ، وخرج بها عن نطاق المسرح التقليدي .

والواقع أن المسرحية لا تعتمد على بنائها الفني ، الذي هو فعلاً بناء تقليدي ، بمقدار ما تعتمد على مدى اختلافها عن كل ما سبقها من مسرحيات ، وعلى مدى الانفعال والصدق الفني الذي يميزها ، وعلى لغة الكلام العادي التي تستخدمها ، وعلى شخصية البطل التي استطاعت أن تعكس هموم الإنسان المعاصر في لحظة من لحظات انفعاله الدافئ المتوهج !

فبطل المسرحية « جيمى بورتر » كما وصفه أحد النقاد ، شاب لا يتكلم بل يعوى ، وهو ساخط أبلغ السخط ، يقذف بصواريخ سخطه الموجهة على كل شيء ، على الأدب والمجتمع والحياة ، ومحتة هي أنه يشعر شعوراً دائماً بالمرارة الاجتماعية التي ترجع إلى إحساسه العميق بوضاعة وضعه الطبقي ، ومع ذلك فهو يستمد قوته من مواطن ضعفه ، ويضخ البهجة من آبار يؤسه وحرمانه . وهو متخرج في الجامعة على الرغم من اشتغاله بعد تخرجه ببيع الحلوى في أحد الأكشاك ، ولذلك نراه شديد الغرور بعلمه وثقافته ، لا يقرأ سوى كتب التراث ، ولا يستمع إلا للموسيقى الجاز ، ولا يطالع إلا صحف الأحد

وهو يعيش في مسكن حقير فوق سطح أحد المنازل ، بأحد الأحياء الكثيفة ، ويكسب عيشه من بيع الحلوى في كشك صغير في سوق المدينة ، وفيما بين سكنه وعمله نراه دائم السخط والشكوى ، فيها الطابع الغالب على كل ما يصدر عنه من كلام ، على أن الذي يضاعف من محنته ، ويزيد من أزمته ، ويجعله ساخطاً باستمرار ، هو زواجه من فتاة تنتمي إلى طبقة أعلى من طبقته في مكانتها الاجتماعية ، هي الطبقة (البورجوازية) ، ويصب جيمي بورتر كل غضبه على هذه الزوجة .. في مناسبة وفي غير مناسبة ، لا لأنها تعايه أو تستثيره ، ولكن لأن أهلها عارضوا مجرد تفكيره في الزواج بها . فضلاً إحساسه الحاد بالنقص الطبقي والقصور الاجتماعي ، لهذا كان من الطبيعي ألا يشتمل حديثه الصاخب في طول المسرحية وعرضها على شيء ، غير استهزائه المتصل بكافة القيم (البورجوازية) .

قصة الوحوش البشرية :

فهنا مسرحية ساخطة حقاً ، غاضبة على طول الخط ، تدور حوادثها في مسكن « جيمي بورتر » هذا ، الذي يتكون من غرفة في بيت من الطراز (الفكتوري) ، لم يعد مرغوباً في وجوده في عصر الملكة « اليزابيث » .

الوقت مساء ربيع حافل بالسحب والظلال ، في يوم من أيام الآحاد ، يرى « جيمي بورتر » ، ذلك الإنسان العجيب ، الذي يجمع بين طيبة الصديق ، وقساوة قاطع الطريق ، أهم ما يمتاز به عضلاته المقتولة وشرافته في تناول الطعام ، فالأكل والجنس هما القيمتان الرئيسيتان في حياة « جيمي بورتر » ، حق لقد قال له صديقه « كليف » في ذلك اليوم : « إنك تشبه هؤلاء المصابين بالخليل الجنسي ، وأنت إنسان لا يهتمك غير الأكل ... » . « وجيمي » لا يجد في ذلك ما يعيب ، « أوه .. نعم .. نعم .. نعم أحب أن أكل ، كما أحب أن أحيأ ، فهل عندك مانع ؟ .. » .

أما « كليف » هذا فهو صديق « جيمي » وشريكه في كل شيء .. في مسكنه وملبسه ، في أكله وشرابه ، في قرفة وغلبه ، وشريكه أيضاً في زوجته ، حتى لقد قال له « جيمي » ذات مرة : « إنكما تبدوان في غاية البلاهة والعبط ، ولعاب كل منكما يسيل على الآخر . لم لا تذهبان معاً إلى السرير وينتهي الأمر ؟ » .

و « كليف » في مثل عمر « جيمي » ٢٥ سنة ، من النوع الهادئ الحامل إلى درجة البلادة

والفتور ، تعلوه كآبة الحزن الصموت ، حزن أولئك الكادحين الذين شربوا على إعالة أنفسهم
لأنهم لم يجدوا أباً يحسن ، ولا قريباً يظل ولوم بعيد ، حتى التقى بصديقه « جيمي
بورتر » : « لا أظن أن عندي من الشجاعة ما يكفي لكي أعيش معتمداً على نفسي مرة
أخرى ، مهما كانت الأحوال ، فأنا بطبعي فظ حذاً ، ثم أنا إنسان تافه جدّاً في واقع الأمر .
ويظهر أنني سأكون في حال أسوأ مما أنا فيه ، لو عشت معتمداً على نفسي فقط . »

ومع ذلك مهما يعيشان حياة شبه إنسانية ، يفكران بأيديهما . ويتناقشان بعضلاتهما .
ويمضيان الوقت في (بوهيمية) أو هيمية لا تنتهي . وكثيراً ما كانت تقول لهما « أليسون » .
« احترسا بنحى السماء ، إنكما تجعلان المكان يبدو كل يوم وكأنه حديقة حيوان . »

« وأليسون » هذه هي زوجة « جيمي » ، عمرها هي الأخرى ٢٥ سنة . وقعت في غرام
عصلاته . وأحبّت فيه قواه البدنية . فضحت بأسرتها (البورجوازية) وهربت معه على ظهر
دراجة لتعيش في هذا القفص ، قفص الوحوش البشرية ، غير أن وصمة (البورجوازية)
تظل عالقة بها ، لذا يحرص « جيمي » على إهانتها وتحقيرها ، فهي في نظره (كالنصب
التذكاري) الذي يمثل التحفظ والهروب ، وأخوها ، يمثل « التفاهة في أوسع معانيها ، وإن
انتهى به الأمر إلى كرسي الوزارة » ، وأما « امرأة خبيثة تذكرك بإحدى نساء الرومان
المترهلات اللواتي تجاوزن منتصف العمر » أما أبوها « فوجوده كعدمه ، شأنه شأن أي رب
أسرة (بورجوازي) ، فهو (عمجوز مسكين) ، ليس إلا واحداً من تلك النباتات المتعطشة
المتخلفة عن متاهات العهد (الإدواردي) ، والتي تأتي أن تفهم لماذا توقفت الشمس عن
الشروق .. »

والحقيقة أن « جيمي بورتر » ليس ساخطاً على زوجته بمقدار ما هو ساخط على طبقتها ،
وهو عندما تزوجها ، تزوج فيها الطبقة . وعندما يحتقرها . يحتقر فيها الطبقة . وعندما يسخط
عليها . ففي شخصها يسخط على الطبقة (البورجوازية) . حتى عندما رارتها صديقتها
« هيلينا » ، ورأت مدى العذاب الذي تعيش فيه . فحرضتها على الثورة . وعلى ترك هذا
الوحش الآدمي ، كان كل هم « جيمي » أن يحطم في شخص « هيلينا » كافة القيم
(البورجوازية) ، وأن يديب قناع العفة الذي تضعه على وجهها ، فأوقعها في حبه ،
واستبدلها بزوجه ، التي عادت فجأة لتجدها بين أحضانها ، فلم تعرف كيف تخرج من الورطة .
وما كان من « جيمي » إلا أن انتهزها فرصة ليصرخ في وجهها : « لا تحاولي أن تخدعي نفسك

بمسألة الحب ، فمثلك لا تستطيع أن تقع فيه دون أن تلتطخ يديها بالأوحال ، إنه يستغرق العضلات والأحشاء جميعاً ، وإذا كنت لا تحملين فكرة تلويث روحك الطاهرة ، فخير لك أن تتخلى عن فكرة الحياة كلها ، وتتحول إلى قديسة ، لأنك لن تستطيعي أن تعيشي الحياة ، كما يعيشها سائر الآدميين ، فإما هذه الدنيا ، أو الآخرة ..

وهنا لا تملك « أليسون » أمام صرخة « جيمى » فى وجه « هيلينا » ، إلا أن تتنازل عن قضيتها الخاسرة ، وأن تعود إليه كما يعود السنجاب إلى الدب ، ليعيشا معاً ، ويأكلان الشهد والبندق ، فهاهى تصارحه بقولها : « لقد كنت مخطئة .. أنا لا أريد أن أكون محابدة ، ولا أريد أن أكون قديسة ، أريد أن أكون قضية خاسرة ، أريد أن أكون تافهة وبلا قضية ألا تفهمين ؟ لقد ذهب . لقد ذهب .. هذا الكائن الآدمى الذى لا حول له فى أحشائى ، والذى كنت أظن أنه ما من أحد يستطيع أن يتترعه منى .. ولكن .. ألا ترى ؟ لقد أصبحت فى الوحل ، منكبة على وجهى أتمرغ فيه .. أوه ، يا إلهى .. »

وأخيراً عندما يشعر « جيمى بورتر » بما جنت يده ، يصاب بقشعريرة ، كأنها الصدمة الكهربائية ، التى تعالجه دون أن تصرعه ، فيمد يديه ، ويرفع زوجته المنهارة من عند قدميه ، ويضمها إلى صدره متوسلاً إليها أن تكف عن البكاء ، واعاداً إياها بجياة زوجية هادئة وهائلة ، فوق صفحة جديدة من نهر الحياة ..

إنه عصر مجنون :

تلك هى خطوط العرض فى هذه المسرحية : (انظر وراءك فى غضب) ، وهى كما قلنا ورأينا مسرحية ساخطة فى كل شيء .. فى أحداثها ومواقفها ، فى موضوعها وأشخاصها ، فى لغتها وحوارها ، وحتى فى ألفاظها الغضبية ، التى يصطك بعضها ببعض ، وكأنها مقطوعة موسيقية رديئة الإيقاع ،

والقارئ هنا ، واقع فى ذات الحيرة التى وقع فيها أبطال مسرحيتى (المهرج) و (لوتر) ، فهو لا يدرى وراء من يقف ؟ ولا يعرف أى الطريقين يختار ؟ غابة ما يفعله أن يسخط هو الآخر ، وأن يكون من الساخطين .

وهى نفسها الحيرة التى وقع فيها المؤلف ودفعته إلى السخط ، السخط - الذى دفعه إلى أن يقول فى ليلة العرض الأولى لمسرحيته هذه : (انظر وراءك فى غضب) ، عندما صعد إلى

المسرح بناءً على طلب الجمهور : « ليس عندي شيء جديد أقوله ، وكل ماقلته في هذه المسرحية ، هو أنني لا أستطيع أن أتلفت حولي دون أن أمضغ الكثير من الحجارة ، ويالها من حجارة عفنة .. مريرة ، إن عصرنا مجنون ، نحن نعيش في زمان لا مكان فيه لصدى الحكمة ، ولا لصوت الضمير » ..

وهو ذاته السخط الذي أدى به إلى مغادرة إنجلترا ، والذهاب إلى فرنسا ، وإرسال خطاب (اللجنة المشهور) ، الذي تحدثت عنه صحف أوروبا وأمريكا كلها ، ففي هذا الخطاب لعن « جون أوزبورن » إنجلترا ، ولعن الشعب الإنجليزي ، ولعن رجال الدين وسماسة السياسة وأعضاء مجلس العموم ، فهؤلاء جميعاً في رأيه خونة يستحقون الإعدام . لأنهم لوثوا شرف بلاده ولطخوه بالأقذار ، ولأنهم قادوا الأسد الضعيف الأعمى إلى الهاوية والدمار . وعما قريب إلى الاختفاء من عين الوجود . وبعد أن كانت بريطانيا هي الإمبراطورية التي لا تغيب الشمس عن أملاكها ، ستصبح هي نفسها وراء الشمس !

وهذا ما عبر عنه « جيمى بوتر » بقوله وهو غاضب : « إننا نأخذ طريقة طهو طعامنا من باريس ، كما نأخذ سياستنا من موسكو ، أما الأخلاق فتعلمها من بورسعيد » .. وهو ما عبر عنه أيضاً بقوله عن إنجلترا ، وقد غدت مستعمرة أمريكية بشكل أو بآخر : « إن من أكبر دواعي الضيق أن تعيش في العصر الأمريكي ، ما لم تكن أمريكياً بالطبع ، لا بل إن الاستعمار الأمريكي يقتحم على الإنجليز مخادعهم ويهتك أعراضهم ، ولعل كل أطفالنا سيكونون أمريكيين » ..

بل ربما كان الأمر أخطر من هذا ، فها هو « جيمس جندن » يتحدث عما أسماه بالأمريكانية الزاحفة ، ومدى تأثيرها على الثقافة الإنجليزية ، فيقول « إن أثر (الأمريكانية) في هذه الثقافة كبير للغاية ، وإنه أصبح يشتمل على عناصر من « هوليوود » ، وموسيقى « روك أند رول » ، فشخصيات « كنجسلى أميس » مثلاً متأثرة ببعض الأفلام السينائية التي تنتجها « هوليوود » ، وبعض الحلقات التليفزيونية ذات الطابع البوليسى ، بل إن هذه الشخصيات ، تقلد في الغالب طريقة الممثل « همفري بوجارت » في الكلام !

ويضيف « جيمس جندن » إن أعمال الكاتب الروائي « جون وين » مفعمة كذلك بالإشارات الدالة على امتزاج الثقافة الشعبية الأمريكية بالحياة البريطانية ، ومعنى هذا أن

الرواية الإنجليزية المعاصرة ، تتضمن قدرًا كبيرًا من النفوذ الأمريكي ، مما يقلل من صبغتها البريطانية التقليدية ..
أجل .. لقد جاء الوقت الذي تستورد فيه المجلة ثقافتها أيضاً من أمريكا ! .

السخط وحده لا يكفي :

وبعد ، فهذا هو الأديب الغاضب « جون أوزبورن » ، وتلك هي مسرحيته الغاضبة (انظر وراءك في غضب) ، وهذا كله مشروع وجائر ، مشروع أن يسخط « جون أوزبورن » على كل شيء في بلاده ، على الطبقة (البورجوازية) ، وعلى السياسة الإنجليزية ، وعلى النظام الاقتصادية ، وعلى الحياة الاجتماعية . وعلى الأمريكية الزاحفة ، وعلى كافة مظاهر الحياة انجلترا . ولكن ليس جائراً أن يقف عند مرحلة السخط ، وأن يتخطى عن جسد بلاده المريض .

صحيح أن سخطه له بواعثه ودواعيه ، وصحيح أن سخطه تعبير صادق وانفعال حقيقي ، ولكن السخط وحده لا يكفي ، فالسخط انفعال ، مجرد انفعال ، والانفعال لا يصبح موقفاً أو مذنباً ، حتى يُعمق ويُمنطق ويصبح اتجاهاً عاماً ، تماماً كما في حالة الحرية والمسئولية ، فلا يكفي الإنسان أن يصرخ بأعلى صوته « يسقط العالم » حتى يكون حراً ، بل لابد له من أن يكمل عبارته بقوله « أنا أبهى أفضل مما هو الآن » حيثئذ ، وحيثئذ فقط ، يكون حراً ، فالحرية تحايلها المسؤولية ، وبمقدار ما يكون الإنسان مسئولاً يكون حراً . وهكذا لا يكفي « جون أوزبورن » أن يقول عبارته الشهيرة « أنظر وراءك في غضب » بل لابد له ، لكي يكون حراً ، أن يكمل عبارته بقوله : « انظر أمامك في أمل .. وفي إشراق .. وفي حب » ..

الصرخة الثالثة عشرة

«كولين ويلسون»

اللامنتى ... إنسان هذا العصر

«إن العالم اليومى يجزنا معه مثل عبد إرقى خلف
عربة قائد متصر، وعلى الإنسان أن يتعلم كيف
يقطع الجبل، ويسمح للعقل أن يثبت مكانه،
وأن يغدو واعياً لقربته بالجبال والصخور» .
«كولين ويلسون»

العقل فى أزمة :

أجل ، تلك هى الصرخة التى أطلقها فى بريطانيا فيلسوف شاب فى الرابعة والعشرين من
عمره ، يدعى «كولين ويلسون» ، التى أودعها كتابه الذى سماه (الغريب)
أو (اللامنتى) والذى وصفه بأنه (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية فى القرن
العشرين) .

وما أن أطلق «كولين ويلسون» هذه الصرخة فى بريطانيا ، حتى تردد صداها فى أمريكا
والقارة الأوربية ، وأصبح اسمه على كل لسان يهتم بقضايا الفكر والثقافة بعد أن كان نكرة
لا يذكره أحد ، وقد تحمس له بعض النقاد المعروفين فى إنجلترا ، مثل « سيريل كونولى » ،
« وايديث ستويل » ، « وفيليب توينى » ، فاعتبروه على صغر سنه كاتباً من الطراز الأول ، بل
لقد ذهب « فيليب توينى » إلى أن كتابه هذا (أضاف إضافة حقيقية إلى فهمنا لأشد مشكلاتنا
عمقاً وأكثرها تعقيداً) .

وأكثر من هذا ، لقد اعتبره شباب الأدب الإنجليزى فى الخمسينيات ، وهو الشباب الذى
أطلقت عليه الصحافة الأدبية اسم (الشباب الغاضب) أو (الجيل الغاضب) والذى يسمى

إليه كل من «جون أوزبورن» ، «أرنولد ويسكر» ، «هارولد بنتر» ، «وشيلا ديلاي» ، «وجون وين» ، «كنجسلى أميس» ، «ورويس لسيج» ، «آلان سيليتو» ، هؤلاء اعتبروا «كولين ويلسون» بمثابة فيلسوف هذا الجيل ، وأول من أرسى دعائم هذه المدرسة ، بإصداره هذا الكتاب الذى جعل منه «كولين ويلسون» رمزاً لنفسه ولجيله من المفكرين الإنجليز الشبان .

ذلك أن كتاب (الغريب) أو (اللا متنى) كما يقوله الناقد «كارل بود» ، أحد المشايخ لأدب الخمسينيات ، يبرز صورة المفكر الإنجليزى الشاب الذى يعيش فى وحدة موحشة ، ويشعر بالمرارة الاجتماعية ، وعبثاً يحاول الخروج من مرض الغربة أو اللا انتماء ..

ولكن كتاب «كولين ويلسون» فى الواقع ، أعمق من هذا بكثير ، إنه بمثابة الصرخة التى نبتت إلى عمق الأزمة التى يعانىها العقل الأوربى المعاصر ، ذلك العقل الذى شهد منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولا يزال يشهد حتى وقتنا الحاضر ، ظواهر لا يمكن أن توصف إلا بأنها أزمة ، ولم تكن مصادفة ، بل كان مما يبعث على التساؤل ، أن أصبحت يتنايع الفكر الفلسفى ، هى آراء «برجسون» ، و«نيتشه» ، و«كروتشه» ، و«شبنجلر» ، و«وليم جيمس» ، وكلها آراء تشيد بقوى أخرى غير العقل الاستدلالى ، أو المنهج العلمى ، وتنادى بمبادئ الحدس أو الإرادة أو الوثبة الحيوية أو النجاح العمل ، حتى أصبح دعاة العقل أقلية ضعيفة خافتة الصوت تدافع عن مبادئها بنجمل واستحياء .

ولم يقتصر هذا على مجال الفكر الفلسفى أو الفكر النظرى الخالص ، بل تعداه إلى علم النفس والسيكولوجيا الحديثة ، فذهب «فرويد» وتلميذه «أدلر» ، و«يونج» ، وسائر علماء المدرسة التحليلية إلى إطلاق سهامهم على قلعة العقل ، والاحتماء بقيعان (اللاوعى) أو (اللا شعور) ، باعتبارها الأوعية التى تحتفظ بالتجارب والدكرات والأحلام ، وتكون عالماً مظلماً معتماً لا يدرك إلا من خلال رموزه ، ولا ينفذ إليه العقل الواعى ، وإن كان هو أساس تفسير الكثير مما يدور فى مجال الوعى .

وفى مجالات الأدب والفن ، اتخذت الرواية والدراما والموسيقى والفن التشيكلى نفس الاتجاه ، حيث خفت صوت العقل والوعى ، واختفى الترابط المنطقى ، والقالب المحدد ، وحلت الانطباعات السريعة المباشرة ، والفورات الوجدانية الحادة ، وأصبح الفن بدوره

٢٢١

يناطب القوى (اللاواعية) في الإنسان ، والأدب كأنما يغوص في الأعماق السحيقة للذات البشرية .

والذى يعيننا من هذا كله ، هو أن هذه الظواهر جميعاً ما كان لها أن تجتمع في توقيت زمني واحد ، إلا لتشير إلى مدلول واحد ، وتعبّر عن أزمة واحدة ، هي أزمة العقل ، أو الأزمة التي يمر بها العقل .

صحيح ، إن العقل ذاته هو الذى شخص هذه الأزمة ، وهو الذى توصل إلى تحديد ملامحها وظواهرها ودلالاتها العامة ، وصحيح إن تحليل العقل لذاته ، وتمرده على نفسه ، هو تأكيد لوظيفة العقل ، وتحقيق لدوره الإيجابي ، ولكن الصحيح أيضاً أن هذه جميعاً ظواهر تشير إلى محنة العقل في مواجهة تحديات العصر .

أمراض الإنسانية المعاصرة :

ومن هنا كان وصف « كولن ويلسون » لكتابه بأنه بحث في كُنه مرض الإنسانية في منتصف القرن العشرين ، فهو إذن يفترض أن الإنسانية مريضة في هذا العصر ، ويحاول أن يشخص الداء الذى تعانيه الإنسانية ، وفي الوقت ذاته ، يحاول أن يصف الدواء الذى يشفى الإنسانية من هذا الداء ، أما هذا الداء ، فهو ما يسميه « كولن ويلسون » بمرض الغربة أو (اللائتواء) ، فعند فيلسوفنا الشاب أن مشكلة اللائتمنى تبدو لأول وهلة مشكلة اجتماعية ، ذلك لأن من صفات اللائتمنى ، أنه لا يتوافق مع المجتمع الذى يعيش فيه ، لكن مشكلة اللائتمنى في حقيقتها ليست مجرد مشكلة اجتماعية ، وإنما هي مشكلة روحية أو (ميتافيزيقية) .

من هو اللائتمنى ؟

هو الشخص الذى يرى الإنسان على حقيقته ، تلك الحقيقة التى تمجيبها عن العين ، طبيعة الحياة في المجتمع الحديث ، ولأنه ينشد الحقيقة وحدها ، ولا يقبل غيرها ، نراه باستمرار في حالة تمرد على المجتمع ، وكأنما هو يعيش خارج لا داخل هذا المجتمع .
ومن ثم فهو في حالة دائمة من الاستبطان ، يستبطن ذاته ، ويطل عليها من الداخل ،

لكى يراها على حقيقتها السافرة ، ويدرك التزاع الناشب فيها بين ما هو حيوانى صرف ، وما هو إنسانى خالص .

« لا أملك شيئاً ، ولا أستحق شيئاً ، وبالرغم من ذلك أشعر بالحاجة إلى تعويض .. » هذا هو اللا متمى عندما يُفتش فى أغوار ذاته ، فلا يكاد يجد فيها شيئاً ، وعند ما يفتش فى خارج ذاته ، لا يكاد يجد فيها شيئاً كذلك ، « أما البحث الفلسفى فإنه يلوح عديم المعنى ، لاشئ يمكن اختياره ، ولا شئ يمكن اختياره ، وأما الحقيقة فيأتى ماذا يعنون بها .. ؟ » .

وتنطلق أفكار اللا متمى بصورة غامضة من حب قديم ، وما كان يحيط به من ملاذ عاطفية ، إلى التفكير فى حقيقة الموت ... « الموت ... إنه أهم الأفكار على الإطلاق » ثم يعود إلى مشاغله اليومية « يجب أن أكسب مالا » وفجأة يرى ضوءاً منعسكاً على الجدار ، إنه منبعث من الغرفة المجاورة لدى إحدى الأسر ، ويقف على الفراش فى غرفته الوحيدة يراقب الغرفة المجاورة : « إننى أنظر وأرى .. الغرفة المجاورة تدعونى إلى عربها .. » .

وهكذا لا يكاد اللا متمى يخرج من أغوار ذاته ، ليستشرف العالم من حوله ، حتى يكون علمه هو الحياة الدائرة فى الغرفة المجاورة ، التى يراقبها من ثقب فى الجدار ، والتى وصفها الشاعر « كيتس » ، فيما كتبه إلى الشاعر « براون » ، قبل وفاته بعام واحد « إننى أشعر وكأننى ميت منذ زمن ، وإنما أعيش الآن حياة ما بعد الموت .. » .

الرؤية أكثر من اللازم :

لذا يمكننا أن نصف اللا متمى ، بأنه الشخص الذى يعيش فى انفصام مع ذاته ، ومع العالم من حوله ، فهو يرى أن العالم الذى يعيش فيه ، ويعيش فيه الناس ، عالم غير حقيقى ، وهو فى ذات الوقت ، لا يرى فى الوجود سوى الفوضى التى تتجاهلها العقلية (البورجوازية) ، ولأنه يرى أن الفوضى هى حقيقة العالم ، نراه لا يهتم إلا بها ، ولا يتحدث إلا عنها ، ولا ينظر إليها إلا بعين اليأس والتشاؤم ، اسمعه يقول :

« ورأيت نفسى على الرصيف مرة ثانية ، لا أشعر بالطمأنينة التى كنت أمنى نفسى بها ، وإنما أحس باضطراب وارتيابك ، كنت وكأننى لا أرى الأشياء على حقيقتها ، كنت ، أرى أكثر من اللازم ، وأعرق من اللازم .. » .

٢٢٣

ولن يُجدينا هنا أن نتهمة بأنه شخص مريض وغير سوى ، لأنه سرعان ما يدافع عن نفسه قائلا : « إننا جميعاً مرضى ، نعيش في حضارة مريضة ، والفرق بيني وبينكم أنكم تجهلون هذه الحقيقة المرة ، على حين أعرف أنا أني مريض ، ولدى من الشجاعة ما يجعلني أواجه حقيقة مرضى » .

وهكذا نجد أن اللا متنى إنسان لا يستطيع الحياة في عالم (البورجوازية) ، ذلك العالم السهل المريح ، ولا يستطيع في ذات الوقت ، قبول ما يراه ويلمسه في الواقع ، فهو « يرى أكثر وأعمق من اللازم » وأن ما يراه لا يعدو الفوضى ، (فالبورجوازي) ، يرى العالم مكاناً منظماً تنظيماً جوهرياً ، وإن وُجدت فيه بعض عناصر القلق وعدم الارتياح ، إلا أن انشغال (البورجوازي) بمشكلات حياته اليومية ، يجعله مضطراً إلى تجاهل هذه العناصر ، أما اللا متنى ، فإنه لا يرى العالم معقولاً أو منظماً ، وحين يقذف بمعانيه الفوضوية في وجه هذا العالم ، فما ذلك إلا لأنه يحس بشعور يبعث على الكآبة ، شعور بأن الحقيقة ينبغي أن تقال على الرغم من كل شيء ، وإلا فلن يكون الإصلاح ممكناً ، بل إن هذه الحقيقة ينبغي أن تقال حتى إذا لم يكن هناك أمل في الإصلاح . إن اللا متنى كما يقول « كولن ويلسون » : إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد سبباً يدفعه إلى القول بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة ، قد تكون الفوضى هي جرثومة الحياة ، كما أن البيضة هي فوضى الطائر ، إلا أن الحقيقة برغم ذلك ينبغي أن تُقال ، والفوضى يجب أن تُواجه .

ولكن من ذا الذي سيقول الحقيقة ، ومن ذا الذي سيواجه الفوضى ؟ هل هو ، (اليوجي أوالقديس ، أم القوميسار أوالثائر) .

إنه عند « كولن ويلسون » كما عند الكاتب المجرى « آرثر كويسلر » صاحب كتاب (اليوجي والقوميسار) ، إنه لا القديس ، ولا الثائر يستطيع أن يخلصنا مما نحن فيه ، وإنما الإنقاذ الحقيقي ، هو في اجتماع هذين العنصرين في مركب ثالث جديد ، وهذا معناه أن أسلوب النسك والزهد والعبادة - كما نجده عند رجل الدين ، قديساً كان أو صوفياً - لا يكفي لمواجهة الأزمات المادية التي يواجهها إنسان هذا العصر . والعكس كذلك صحيح ، حيث لا يكفي أسلوب الغضب والتمرد والثورة لإصلاح عطب الحياة ، لأنه لا يكاد يصلح شيئاً حتى يقضى على كل شيء ، فالْيوجي أوالقديس ، والقوميسار أوالثائر ، كلاهما إنسان ذو بعد

واحد ، لا يكاد بكفى لمواجهة روح العصر ، ذلك الذى لا بد له ، فى رأى « كويسلر » من اجتماع هذين البعدين ، ولا بد له ، فى رأى « كولن ويلسون » من إضافة بعد ثالث .

الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

ويبدأ « كولن ويلسون » ، بالبحث عن هذا الإنسان فى كتب الأدب ، وكما يتجلى فى أبطال أشهر الروايات العالمية الحديثة ، التى صورها خيال بعض الروائيين المحدثين ، مثل بطل رواية (الجحيم) للكاتب الفرنسى « هنرى باربوس » ، وبطل رواية (الغثيان) « لجان بول سارتر » ، وبطل رواية (الغريب) « لألبير كامى » .

فأبطال هذه الروايات يعيشون جميعاً فى عالم انعدمت فيه القيم ، وضاع منه اليقين ، وأصبح كل شىء فيه جائزاً ، وبالتالي صعب التنفس ، وغامت الرؤية ، وفقدوا الاتجاه ، فراحوا يقضون معظم وقتهم منفردين فى غرفهم الخاصة ، لأنهم لا يجدون ما يبرر قيامهم بفعل أى شىء آخر ، فى عالم بلا معنى ولا جدوى .

لقد فقدوا ثقتهم فى العقل ، كما فعل الفيلسوفان « كيركيغارد » ، و« نيتشه » ، وشعروا بأن العلم لا يحقق سعادة الإنسان ، شأنهم فى ذلك شأن الفيلسوف الأمريكى « هوبز » ، والكاتب الإنجليزى « ه.ج. ويلز » ، ومن ثم اقتربوا من « كافكا » وعالمه الممسخ .

ويرى « كولن ويلسون » أن شخصية (الغريب الوجودى) ، كما صورها « جان بول سارتر » ، تطور طبيعى ، لشخصية (الغريب الرومانتيكى) ، كما صورها « جوته » فى (آلام فرتر) ، وهو الغريب الذى كان فى القرن التاسع عشر ، يعتبر أنه من الطبيعى بالنسبة له أن يموت شاباً مثل « شيلي » ، أو يعيش مريضاً مثل « شيللر » ، أو يظل فى (برزخ) بين الموت والحياة كما كان حال « كولردج » .

والفرق بين الغريب الرومانتيكى ، والغريب الحديث ، هو أن الأول دائم البحث عن الحقيقة ، وإن كان لا يجد هذه الحقيقة ، وهذا هو العذاب ، إلا أنه يعتقد فى وجود هذه الحقيقة ، وهذا هو العزاء . وبين العذاب والعزاء ، يعيش الغريب الرومانتيكى ، الذى كان يعتقد أن الخطأ ليس كامناً فى الطبيعة الإنسانية ، لأن الكمال الإنسانى شىء ممكن التحقيق ، وإنما الخطأ كامن فيه هو ، فى ملكاته وقدراته ، وفى نظرتة للعلاقة المتبادلة بين العالم والإنسان ، وهذا ما عبر عنه « الدكتور جونسون » على لسان بطله « راسيلاس » ، بقوله :

« لست أريد أن أكون سعيدًا ، وإنما أريد أن أكون حيًا وفعالًا » .
فهو يشعر أن شيئًا ما ينقصه ، هذا الشيء ليس في خارج ذاته ، وإنما في داخله هو ، وهو ما عبر عنه « راسيلاس » بقوله وهو يهرب من « الوادى السعيد » : « يلوح لى دائمًا أن للإنسان حاسة سادسة ، أو قابلية أخرى ، بالإضافة إلى حواسه ، هذه القابلية ، يجب أن تشبع قبل أن يكون سعيدًا السعادة الكاملة .. » .

هذا هو الغريب الرومانتيكى ، الذى يختلف عن الغريب الحديث ، الذى لا يفهم ما يقصده الناس حينما يتحدثون عن الحقيقة ، فماذا تكون هذه الحقيقة ، وما جدوى العثور عليها إن كانت موجودة ، « الحقيقة ؟ تُرى ماذا يعنون بها ؟ » إن هؤلاء الذين يعتقدون بأن الطبيعة الإنسانية هى المريضة ، وأن الغريب هو الذى يواجه هذه الحقيقة المريرة ، هؤلاء لا يعنوننا الآن ، إننا - كما يقول اللامتنى الحديث - فى وضعية سلبية ، وهذه الوضعية السلبية ، هى جوهر العالم ، « لا طريق هنالك إلى الخارج أو إلى ما حول أو إلى الداخل » وإلى هذا يجب أن ينصرف انتباهنا الآن .

وعلى الرغم مما بين اللامتنى الرومانتيكى ، وبين اللامتنى الحديث ، من فروق فى النظرة إلى الحقيقة .. حقيقة العالم وحقيقة الإنسان ، إلا أنها يشتركان فى صفة هامة ، هى اهتمامها معاً بمشكلة بعينها يسميها « كولن ويلسون » (بمشكلة اللامتنى) ، إن مشكلة اللامتنى ، هى كيفية تحقيق ذاته فى وجود سيمته الفوضى ، فهو إنسان يريد أن ينظم هذه الفوضى ، وأن يُهْدَفَ هذا النظام ، وأن يخضع على هذا الهدف المعنى والجدوى . ومن أجل حلمه الوردى الجميل ، ذلك الحلم الذى يتلاشى مع مطلع الفجر ، نراه يضع حياته سدى ، ويعيش فى سأم وملل ، ويشعر بأن ذاته منشقة على ذاته ، فهو نصف همجى ، ونصف متمدين ، نصفه حيوانى ، والنصف الآخر فيه الإنسان ، أما عايتة القصوى فهى أن يحقق وحدة واحدة فى هذه الذات ، وأن يحيا حياة واحدة ، حياة أضيق ما فيها يتسع لكل أشواق الإنسان .

وهذا معناه فى رأى « كولن ويلسون » أن مشكلة اللامتنى ليست مشكلة فكرية ، بقدر ما هى مشكلة حياتية ، أو هى على حد تعبيره « مشكلة البحث عن جواب للسؤال » ، والسؤال هو : ماذا يجب على اللامتنى ، أن يصنع بحياته وفى حياته ، فى الوقت الذى لا يستطيع فيه قبول الحياة كما يقبلها ويحيها من هم حوله ؟

ولما كانت مشكلة اللا متمى ، هى البحث عن الطريقة المثلى التى يحيا بها حياته ، بمعنى أن مشكلته فى جوهرها مشكلة حية ، أو مشكلة حياتية ، فإن « كولين ويلسون » ، لا يكتفى بدراسة الغربة فى كتب الأدب ، وإنما يعود من الأدب إلى الحياة نفسها ، فيدرس حياة بعض من اعتبرهم من الغرباء أو اللا متمين ..

والثلاثة الذين يختارهم « كولين ويلسون » ، هم الكاتب الإنجليزي « ت. أ. لورانس » ، والرسم الهولندى « فان جوخ » ، وراقص البالية الروسى « نيجنسكى » ، إنه يختارهم باعتبارهم نماذج ثلاثة للا متمى ، يتميز كل منهم بميزات خاصة ، ينافس بها الآخرين فى غربته ولا انتمائه . ميزات فى العقل والوجدان والجسد ، لقد حاولوا جميعاً أن يتغلبوا على مرض الغربة أو اللا انتماء ، عن طريق سيطرة كل منهم على ذاته ، إلا أن سيطرتهم جميعاً على ذاتهم لم تكن كاملة ، لأن الطريق التى سلكها كل منهم لم تكن مجدية فى حد ذاتها ، إذ حاول « لورانس » أن يسيطر على عقله فحسب ، وحاول « فان جوخ » السيطرة على وجدانه فقط ، واكتفى « نيجنسكى » بالسيطرة على إمكانات جسده وكفى .

ومن هنا كان فشلهم جميعاً فى التخلص من داء الغربة ومرض اللا انتماء ، فانهى الأمر « بلورانس » إلى ما يسميه « كولين ويلسون » بالانتحار العقلى ، وقضى « فان جوخ » على حياته بيده ، أما « نيجنسكى » فكان مصيره الجنون .

ويخلص « كولين ويلسون » من دراسته لحياة هؤلاء الغرباء الثلاثة ، إلى أنهم جميعاً كانوا نفوساً ضائعة ، وأن الإنسان المثالى هو الذى يجمع بين فكر « لورانس » الثاقب ، ووجدان « فان جوخ » الجامح ، وإدراك « نيجنسكى » لإمكانات جسده ، وهذا هو الإنسان ذو الأبعاد الثلاثة .

العودة إلى الإيمان :

ويمضى « كولين ويلسون » فى تحليل وضعية اللا متمى ، فىرى أن أهم ما يشغل بال اللا متمى ، هو غربته فى ألا يكون لا متمياً ، إنه يحرص على الانتماء ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لا متمياً ، وإلا كان معنى انتمائه أن يكون (بورجوازيًا) عادياً ، يرتدى العديد من الأقنعة لكى يتلاءم مع الحياة الاجتماعية ، ومع متطلبات المدنية والتحضر ، وهذا

هو ما يكرهه اللا متتمى ، ولا يطيقه أبداً ، بل ربما كان الموت عنده أفضل من حياة مثل هذه الحياة .

إن مشكلة اللا متتمى ، هى كيف ينطلق إلى الأمام ، فى الوقت الذى عاد فيه كل من « لورانس ، وفان جوخ ، ونيجنسكى » إلى الوراء ، فاندحروا جميعاً .

وهذا معناه أن اللا متتمى ، ليس مجنوناً وليس مريضاً ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين ، وأكثر شفافية من هؤلاء الرجال صحيحى العقول .

إن مشكلة اللا متتمى فى جوهرها ، هى مشكلة الحرية ، لا الحرية السياسية بالطبع ، ولا الحرية الاجتماعية بطبيعة الحال ، وإنما الحرية بمعناها الروحى العميق ، على اعتبار أن جوهر الدين هو الحرية .

فاللا متتمى ، يبدأ كما يقول « كولن ويلسون » بنوع من التوترات الداخلية ، من حالة تأزم باطنى ، ودوار داخلى عنيف ، ويحاول جاهداً أن يتخلص من توتره وتأزمه ودواره العنيف ، ولن يجديه فى شئ الذهاب إلى طبيب نفسانى ، لأنه ليس فى مقدور الطبيب النفسانى أن يجد حلاً لمشكلة اللا متتمى .

إن مشكلة اللا متتمى ، أشبه بمشكلة الصوفى الذى ينشأ فى حضارة بعينها ، ولكنه لا يلبث أن يرفض قيم هذه الحضارة ، يهرب منها ويلوذ بصومعته فى الصحراء ، وبعد أن يتفكر فى ذاته ، وفى العالم من حوله ، وفى عظمة الخالق أو الله ، نراه يعود إلى العالم من جديد ، داعياً إلى نبذ قيم الحياة المادية ، مبشراً بقيم الحياة الروحية . وبالمثل نجد اللا متتمى ، يلوذ بغرفته الوحيدة ، بعيداً عن البشر ، حيث يغرق فى تأملاته الذاتية ، يحلل مشاعره ، ويطلق لحواطره العنان ، ويهكر فى إصلاح العالم . فإذا قُدِّرَ له أن يعرف نفسه المعرفة الكافية ، وأن يعرف بالتالى ماذا يفعل بنفسه وسط نفوس الآخرين ، اتضحت رسالته وصار صوفياً ، أما إذا عجز عن معرفة نفسه ، وعن السيطرة على ملكاته وقدراته ، فإنه يظل لا متتمياً .

وهذا معناه أن اللا متتمى ، هو الإنسان الذى تشغله مشكلة طبيعة الحياة ذاتها ، ومشكلة العيشة فى هذه الحياة ، ومشكلة البحث عن سبيل للخلاص ، الخلاص من مرض اللا انتماء ، باعتباره من أخطر أمراض العصر ، وذلك عن طريق الإيمان ، أو العودة إلى الإيمان .

صحيح ، إنه لا يستطيع أن يقبل قول القديس « أوغسطين » : « إنه لكي نفهم ينبغي أن نؤمن » وإنما الصحيح أنه يريد أن يقيم إيمانه على أساس من العقل ، وكأنما يعارض عبارة القديس « أوغسطين » بالعبارة القائلة : « إنه لكي نؤمن ينبغي أن نفهم » . ومع ذلك ، فهل يستطيع اللامتنى ، أن يجد له مخرجاً من هذه الحلقة المفرغة ؟ . إلا أن الجواب الذى ينتهى إليه بحث « كولن ويلسون » ، هو الجواب الدينى !

الشروق من الشرق :

ويحاول « كولن ويلسون » أن يصف لنا طريق الخلاص ، خلاص الغريب من غربته ، أو اللامتنى فى محاولته الانتماء . وإذا كان قد أشار إلى أن هذا الخلاص ، لا يكون إلا بإدراك الإنسان أنه لا يتكون من عقل فقط ، أو وجدان فحسب ، أو جسد وكفى ، وإنما عليه أن يحقق الوحدة الحية من بين هذه العناصر الثلاثة ، لكي يحيا حياة متكاملة ، فإنه يصف لنا السبيل إلى اندماج هذه العناصر جميعاً ، وانصهارها فى بوتقة واحدة . فعند « كولن ويلسون » ، أت اللامتنى ، يلمح بصيصاً من الأمل فى خلاصه الروحى ، وذلك من خلال لحظات من الكشف الصوفى ، أو الرؤية الإشرافية ، لحظات تتوهج فيها حواسه جميعاً ، وتتسجم فيها روحه مع الوجود ، ويشعر كأنما هو والحياة شئ واحد ، فيبدو له الكون آية من آيات الله ، والعالم قائماً على نظام بديع محكم ، والحياة عميقة المعنى ، رائعة الغاية ، جديرة حقاً بأن تعاش .

هذه اللحظات المتوهجة ، هى التى ينبغي على اللامتنى أن يقبض عليها بكل ما أوتى من قوة ، وألا يدعها تغلت من بين يديه ، ففى هذه اللحظات خلاصه ، وفيها خروجه من غربته ، وشفائه من داء الانتماء . بل أكثر من هذا ، على الإنسان أن ينمى فى نفسه هذه الملكة النورانية ، ملكة الرؤية الصوفية أو الكشف الروحاني ، وذلك عن طريق الإرادة الحرة ، فاللا متنى هنا كالشاعر الملهم ، الذى يهبط على إلهامه دون أن يتطرح حق يهبط إلهامه عليه ، وهذه الرؤية التى تمثل التهاب الحواس جميعاً ، فضلاً عن يقظة الوجدان ، ممكنة للجميع كما يقول الشاعر « وليم بليك » ، طالما كانت نوافذ الإدراك نقية صافية .

وكما انفتحت أبواب الأعماق عند « وليم بليك » ، وأطل عليه هذا النور ، يمكن أن تنفتح بدورها أمام اللامتنى ، إذا حرص على تنمية هذه الملكة فى نفسه ، وتوفر له الهدوء

الروحى ، وتَهَيَّأ لاستقبال هذه الرؤى الصوفية ، التى تخلع على كل الأشياء الغاية والمعنى ، فتبدوله كل ورقة من أوراق الشجر ، بل كل ذرة من ذرات التراب ، وكأنها عالم كامل يبعث فى داخله السعادة القصوى ، والفرح الذى لا ينتهى .

ويذهب « كولين ويلسون » إلى أن هذه الرؤى ليست سوى أمثلة على قابلية الإرادة الحرة للإيجاد الأشياء أو الشيء ، لا كما علمتنا فلسفة الغرب التى تميل إلى إخضاع الإرادة للوجود ، ولكن كما أرشدتنا إلى ذلك بحق . . حكمة الشرق .

وهكذا نفقدنا مشكلة الالامتنى ، إلى الحلول التى اهتدى إليها حكماء الشرق ، بحيث يصبح المثل الأعلى عند « كولين ويلسون » ، هو الحكيم الشرقى الذى لا يعنى بأكثر مما يسد رمقه ، ويقيم أوده ، من المال والطعام ، ويحرص كل الحرص على الرياضة والمجاهدة حتى يحصل له الكشف والمشاهدة ، فيرى الحقيقة بنور اليقين ، وهو نور يقذفه الله فى قلب المؤمن ، إذا انجبه بكيانه كله إلى الله .

ويختار « كولين ويلسون » من بين حكماء الشرق ، المتصوف الهندى الشهير « سرى راما كريشنا » ، فيعرض لحياته ، ويشيد بحكمته ، وكيف نشأ فى قرية صغيرة ، وكانت حياته تسير على وتيرة غنائية ، وكان هو نفسه كالوتر الرقيق الذى يتذبذب بالأنغام لدى أى اهتزاز ، وأمام أى جبال أو توافق فى الطبيعة . وكان مزاجه الروحى ، أو كما يسميه « كولين ويلسون » حساسيته التخيلية ، دائمة التطور على امتداد حياته ، إلى أن بدأ يفكر فى الله بتفكيره فى التوافق ، وكيف أن ما نشاهده من توافق فى الكون إنما هو آية من آيات خلق الله .

وقد أدرك « راما كريشنا » ، أن الهدوء يتأتى فى لحظات التأمل بتوجيه التفكير نحو فكرة التوافق ، ومن ثم راح ينفرد بنفسه فى أماكن لا يضايقه فيها أحد ، وكان يجلس متربعا ، ويحاول أن يجعل انفعالاته وعقله متعاونين ، لتحقيق أقصى درجة من درجات الانفصال عن العالم . وتمر الساعات ، وإذا به يرى أن الأشجار والجبال والأنهار والطبيعة كلها صارت أكثر حقيقة ، وأنها إنما وجدت لقصد وغاية ، وأن ما يشهده وما يراه إنَّه هو إلا لحظة من لحظات الإرادة الحرة .

وكان « راما كريشنا » ، قد أرهقه التأمل الطويل ، حتى أنه لم يعد يرى هدفه ، وحتى أقدم بالفعل على محاولة الانتحار ، ولكن محاولة الانتحار كانت خطراً مفاجئاً هدد قواه الحيوية ، فأيقظ فيه الحواس ، وألهم فيه الوجدان ، فترأت له الرؤيا ، وكانت رؤياه مثل

رؤيا « نيتشه » على قمة التل ، إلا أنه إذا كانت رؤيا « نيتشه » رؤيا سلبية لم ير فيها الله ، فإن رؤيا « راماكريشنا » ، هي الرؤيا الإيجابية التي أبصر فيها الحقيقة ، ذلك أن خطر الموت أيقظ فيه الإرادة النائمة ، فلما استيقظت هذه الإرادة ، أضاعت له الحقيقة وقذفت في قلبه بنور اليقين .

لقد نجح « راماكريشنا » ، كما يقول « كولن ويلسون » ، في توجيه البواعث ذاتها ، فقبض على السيف وأراد أن ينتحربه ، وفجأة كشفت قوى الحياة عن ذاتها في نفسه ، وقالت له : « هراء ! إنك لن تموت ، انظر إلى هذه الأعمال التي أعددتها لك ، لكي تقوم بأدائها ! » .

وهكذا توافرت « لراماكريشنا » ، رؤياه الصوفية ، التي كانت إدراكاً مفاجئاً لحقيقة أن الكون مليء بالحياة ، وأن هذه الحياة لا تكف عن تعزيز سطوتها على المادة ، من أجل أن تفسح الطريق أمام قوى الروح .

وهنا نرى كيف أن اللا متنى يعرف نفسه فجأة ، وأن إدراك هذه الحقيقة ، يمثل الخلاص النهائي بالنسبة إلى اللا متنى . وإذا بلغ اللا متنى مرحلة « راماكريشنا » من الإدراك الروحي ، فإنه يفقد غربته ، ويحصل على انتائه ، ويحمد الله .

وعند « كولن ويلسون » أن « راماكريشنا » ما كان يستطيع أن يصل إلى هذه المرحلة من الإدراك الروحي لله ، لولم يحتفظ بحساسية الطفولة طيلة حياته ، أما نحن الغربيين وسط حضارتنا المعقدة ، فإننا مضطرون إلى الانخراط في مزاج معين ، ومن ثم فليس تزييفاً أن نقول إن حضارتنا الغربية ، هي المسئولة عن انتشار النماذج المادية في الفكر . أما « راماكريشنا » الذي يقف في الطرف الآخر من قوس الطيف الحضارى ، فقد كان باستطاعته أن ينفذ إلى أعماق أعماق الإنسان ، وأن يصل إلى إدراك الله . الأمر الذي لم يستطع أن يفعله إلا عدد ضئيل جداً من الغربيين ، فيما عدا أولئك القديسين الذين ظهروا في العصور الوسطى . أجل ، إنه إذا كان الغروب قد حل على الغرب ، فإن الشروق لا يكون إلا من الشرق ..

النمو المتسق للإنسان :

ومن الشرق يعرج « كولن ويلسون » على اليونان ، حيث الفكرة اليونانية وحضارة البحر المتوسط ، وحيث الاحتفال بالإنسان وأعياد البشر ، فزاه يشيد بموقف المتصوف اليوناني

الحديث «جوردجيف» ، الذى حاول البحث عن (نظام) يستطيع اللا متمى من خلاله ، أن يشفى من أمراضه وأوجاعه ، باتباع هذا النظام ، وهو النظام الذى سماه (الغو المتسق للإنسان) والذى أودعه كتابه (الجميع وكل شىء) .

فعند «جورج جوردجيف» ، أن الفكر لا أهمية له فى ذاته ، وإنما تكمن أهميته فيما يحققه من نتائج فى الحياة ، ويتألف النظام الذى يضعه ، من مجموعة من التمرينات والقواعد التى لا يعرفها الآن ، سوى تلاميذ «جوردجيف» وأتباعه ، وأبرزهم «ب. د. أوسبنسكى» ، صاحب كتاب (فى البحث عن المعجزات) ، الذى قص فيه ما حدث له حين كان يتعلم على «جوردجيف» ، هذا الذى يصفه بأنه كان بالنسبة إليه كما كان «سقراط» بالنسبة إلى «أفلاطون» .

ويبدأ «جوردجيف» بأشد حالات الإنسان ضللاً وضياًعاً ، فيذهب إلى أن الإنسان غارق فى هذه الضلالات والضياعات ، نائم فى أحضان العديد من الأوهام ، إلى الدرجة التى لا يمكننا معها أن نعتبره حيًا يعيش ، وإنما هو آلة فاقدة للوعي ، وأداة لا تملك شيئاً من الإرادة الحرة .

ويؤكد «جوردجيف» على أن البشر نائمون ، وأنهم إنما يسرون فى نومهم دون أن يتوافر لهم شىء من الإدراك الحقيقى ، غير أن الإنسان يستطيع أن يستيقظ من سباته العميق ، وأن يحصل على شىء من اليقظة والحرية ، وذلك عندما يصحو على الحقيقة الأولى ، التى تقول بأن أولى خطوات الحصول على الحرية ، هى أن ندرك أننا لسنا أحراراً .

وعند «جوردجيف» ، أن الإنسان متى أدرك هذه الحقيقة ، يكون خلاصة بعد ذلك فى اتباع ما سماه نظام (الغو المتسق للإنسان) ، ويتألف هذا النظام من ثلاث طرق ، هى : طريقة الفقير ، وطريقة الراهب ، وطريقة الیوجى . وهذه الطرق الثلاث تقابل الحالات الثلاث من حالات اللا متمى ، التى أشار إليها «كولين ويلسون» ، وهى التى تتم فيها محاولات السيطرة على الجسد ، والسيطرة على الوجدان ، ثم السيطرة على العقل ، إلا أن الجديد فى نظام «جوردجيف» ، أنه يدعى بأن نظامه يمثل طريقة رابعة تحتوى الطرق الثلاث الأخرى .

على أن هذه الحالات الأربع ، ترتبط عند «جوردجيف» ، بدرجات الإدراك ، حيث تبدأ أولاًها (بالنوم) ، والثانية بما سماه (الإدراك اليقظ) ، أما الثالثة فيدعوها (التذكر

الذاتي) ، في حين يدعو الرابعة (بالإدراك الموضوعي) والذي يخلص إليه « ويلسون » من شرحه وتحليله لفلسفة « جورديجيف » الصوفية ، هو وصفها بأنها أكمل وأكثر الفلسفات الوجودية مثالية ، بحيث يقول « كولن ويلسون » ، إن نظام « جورديجيف » واللامتعي يسعيان نحو هدف واحد .

دفعه الحياة :

وهذا ما عبر عنه « جورديجيف » بأبلغ تعبير وأروع ، حيناً قال في كتابه (الجميع وكل شيء) :

« الإنسان مرتبط بكل شيء في حياته ، مرتبط بالخيال ، مرتبط بحمقه ، مرتبط بعذابه ، بل إنه مرتبط بعذابه أكثر من ارتباطه بأي شيء آخر ، ويجب عليه أن يحرق نفسه من هذه الروابط ، لأن الارتباط بالأشياء والتميز بها ، يفسح المجال لظهور ألف « أنا » في الإنسان ، ويجب على هذه « الأنا » الكثيرة أن تموت ، لكي تولد « الأنا » الكبيرة .
ويخلص « كولن ويلسون » من هذا كله ، إلى الهجوم العنيف على موقف الإنسانيين ، والعلماء ، والمناطق ، أولئك الذين يُهملون معرفة أنفسهم ، ولا يهتمون بالجواهر الدينية ، الذي هو جوهر الخلاص بالنسبة إلى اللامتعي .

وهنا نراه يشيد بالكاتب الإنجليزي « برناردشو » لإدراكه أهمية الإرادة ، وتأكيده على فكرة دفعه الحياة ، وسيطرة الروح على المادة ، والعقل على الغريزة . فإننا نجد كما يقول « كولن ويلسون » عند « برناردشو » ، كما نجد عند « جورديجيف » إدراكاً للمجهود العظيم الذي تقوم به الإرادة الخيرة ، من أجل التعبير حتى عن أقل ما يمكن من الحرية .

وهو يجعل من « برناردشو » عملاقاً من عمالقة الفكر الإنساني ، ويضعه إلى جوار « بسكال » ، والقديس أوغسطين ، وكيركيجارد ، وسائر الفلاسفة الدينيين ، أولئك الذين لم ينقذ آراءهم من التشاؤمية إلا إدراكهم الصوفي لإمكانات الإرادة الحرة ، الخالصة من العادة الآلية ، أو التعود الآلي على شئون الحياة .

فعند هؤلاء جميعاً ، أن أقوى الحقائق العقلية المطلقة ، لا تعود صحيحة إلا حين تسندها حقيقة دينية ، وفي ذات الوقت ، لا يمكن للحقيقة الدينية أن توجد بعيدة عن العقل ، أوبعيدة عن المجهود الذاتي ، الذي يحاول الوصول إلى هذه الحقيقة ، وهذا ما عبر عنه

٢٣٣

الفيلسوف الدينى « إيكهارت » بقوله : « لا يستطيع الإنسان أن يعيش بدون الله ، كما أن الله لا يستطيع أن يعيش بدون الإنسان .. » .

وعندما يسأل سائل : « أين تذهب الروح بعد الموت ؟ » يجيبه « كولين ويلسون » قائلا : « لا حاجة بها إلى أن تذهب إلى أى مكان ، لأن الجنة والجحيم بملآن هذا الكون بصورة عادلة .. » .

الطريق .. طريق الإيمان :

وهكذا نجد « كولين ويلسون » فى ختام بحثه عن اللا متسمى ، وعن الحلول التى تضع حداً لمأساة اللا انتماء فى عصرنا الحاضر ، وهو ما عبر عنه صراحة بقوله : « لست أهدف إلى إيجاد حل نهائى كامل لمشاكل اللا متسمى ، وإنما إلى الإشارة إلى أن هنالك حلولاً تقليدية أو محاولات بذلت من أجل الوصول إلى تلك الحلول » .

يختمه فى ختام هذا كله ، يعلن فى « المانيفستو » ، أو التصريح الذى أصدره الأدباء الغاضبون فى إنجلترا ، أن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحمل سلاحه ليحارب التزعة المادية المتفشية فى حضارة العصر ، وأن يهيب بكل قوى القيم والروح أن تعمل على تثبيت دعائم الإيمان . كما يعلن فى هذا التصريح ، أنه يقف فى صف واحد مع الفلاسفة الوجوديين المؤمنين بالدين فى وجه المادية والإلحاد ، وأنه لا سبيل إلى خروج الإنسانية من وعكثها ومحتما وإحساسها بنواء الحياة ، إلا عن طريق الإيمان .

هذا الإيمان هو الذى يساعد إنسان هذه الحضارة على محاربة الإحساس بعبثية الحياة ، وعلى الاعتقاد بأن الحياة لا تخلو من القصد والغاية ، وأن الحياة إنما تقصد إلى العلو والتسامى ، وتتغيا إدراك حقيقة الله .

إن اللا متسمى الذى ظل قرابة قرن كامل من الزمان ، يلوح بالمطرقة دون أن يدرك ماذا كان يفعل ، ولا ما الذى كان ينبغي عليه أن يفعله ، قد وضع كلتا يديه على حقيقة كونه لا متسمىاً ، وأن الحياة لا تحتمل كثيراً أمثاله من اللا متسمين ، وإلا كان ماله ، إما الموت أو الجنون .

وربما كان أروع ما فى « كولين ويلسون » هذا الفيلسوف الشاب ، الذى يتميز بسعة اطلاعه ورحابة أفقه ، كما يمتاز بجديته وجراته فى تناول قضايا الأدب والفكر والحياة ، هو نظرته إلى

الحياة ذلتها على أنها مشكلة كبرى ، وأن الإنسان ينبغي أن يدرك عمق هذه المشكلة ، وأن يجتهد كل قواه لحلها ذلك الحل السعيد ، الذى يمكنه من التوافق مع الحياة ، والتكيف مع المجتمع .

من هنا كانت نظرة « كولن ويلسون » إلى الفكر على أنه ريب الحياة ، ولا يمكن للكاتب المعاصر ، أن يعزل منهج الفكر عن مضمون الحياة ، فالفكر النظرى الخالص ، نشاط ذهنى أجوف ، كبيت العنكبوت الذى يُعجب الناظر بما فيه من دقة الصنعة وبراعة الصانع ، دون أن تكون له أية قيمة أو فائدة ، فهو بيت فى مهب الريح ، لا يقوى على الصمود أمام أعاصير الحياة .

ومن هنا أيضاً كانت نظرة « كولن ويلسون » إلى الفكر المعاصر ، ومدى مسؤوليته بإزاء قضايا المجتمع ومشكلات العصر ، فهو قرن الاستشعار بالنسبة لهذه القضايا ، وتلك المشكلات ، عليه أن يشخصها وعليه أن يكتب « روشة » العلاج . وعلى ذلك فهو لا يسوى بين الأدب وبين الجبال ، وإنما يعتبر الأدب وسيلة يوضح بها الأديب مشكلاته فى الحياة ، وسيلة تمكنه من أن يحيا حياة أكثر ثراءً وغنى .

أجل ، إن كتابات « كولن ويلسون » وأفكاره ، لا تكن قيمتها فيما تنطوى عليه من جدية وعمق ، ولكن فى كونها صرخة من صرخات هذا العصر ، صرخة يطلقها هذا الفيلسوف الشاب فى وجه المفاهيم العلمية الجامدة ، والتقاليد (البورجوازية) الخاملة ، وهى فى ذات الوقت ، دعوة مغلصة إلى الاهتمام بالقيم الروحية فى هذا العصر .

نعم ، « إن إعطاء المحل الأول للإرداة ، يمثل طريقة أخرى لإعلان أن الحياة هى عمل من أعمال الإيمان .. » .

وإذا كانت الحياة عملاً من أعمال الإيمان ، وسأل سائل ، « فى أى شئ هى عمل من أعمال الإيمان ؟ » كانت الإجابة « فى الحياة نفسها .. » .

لهذا كله ولكثير غيره ، لم يكن الناقد الإنجليزى « فيليب توينى » مغالياً ، عندما وصف (كتاب الغريب أو اللا متسمى) « لكولن ويلسون » ، بأنه قد أضاف إضافة حقيقية إلى فهمنا للمشكلات الروحية العميقة فى القرن العشرين .

وحقاً كان هذا الكتاب (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية فى هذا العصر) .

الصرخة الرابعة عشرة

« فرانسواز ساجان »
وداعاً أيتها الأحزان

« أنا أوقن أن حرباً ستأتى ، وأنا نرقص فوق
بركان ، وإني لأدهش للبلادة والاندفاع اللذين
يسير بهما العالم نحو الصراع العالمى المحرب »
« فرانسواز ساجان »

بين (مرحباً أيها الحزن) ٩٠٠,٠٠٠ نسخة ، عدا نسخ كتب الجيب ، و(السحب
الرائعة) ١٠٠,٠٠٠ نسخة فقط ، لم يتوقف توزيع كتب الأديبة الفرنسية الشهيرة « فرانسواز
ساجان » عن الهبوط كتاباً بعد كتاب ، ويوماً بعد يوم ، حتى خيل إلى الناس أن أديبة الثمانية
عشر عاماً ، التى ملأت الدنيا صرخاتاً ، وعواء ، وعاشت فى مظاهرة صاحبة من الأسى
والوجع ، والسخط والتمرد ، قالت كل ما عندها ، ولم يعد عندها ما تقوله ، أراقت حياتها ،
وسكبت أيامها ، ثم عادت لتجتز كل ما اخترته من أفكار ، وهذا هو ما قصده الناقد الفرنسى
« بيير بوفر » بقوله :

« إنها ستتمى إلى تاريخ الطباعة والنشر ، أكثر من انتائها إلى تاريخ الأدب .. » .

كاتبة أصيلة . ولكن :

ولكن ، يبدو أن « فرانسواز ساجان » كاتبة أصيلة ، وأصالتها من النوع الدائق ،
الذى تجيد فيه التعبير عن الدات أكثر من التعبير عن الموضوع ، وهذا هو سر نجاح روايتها
الأولى ، وفشل كل ما تلاها من روايات ، وهو أيضاً سر رجوعها إلى الداخل داخل ذاتها ،
لتصدر عنها من جديد ، كما فعلت فى روايتها قبل الأخيرة (دقات قلب) ، وفى روايتها الأخيرة

(الوجه الآخر) ، « فسيل » ابنة الثمانية عشر عاماً في (مرحباً أيها الحزن) ، هي نفسها « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً في (دقات قلب) ، وهي أخيراً « مارسيل » ابنة الأربعين عاماً في (الوجه الآخر) ، والثلاثة معاً ، ومع مراعاة فروق التوقيت ، هن « فرانسواز ساجان » . أما روايتها الأولى (مرحباً أيها الحزن) ، فمعروفة للجميع ، خاصة بعد أن قدمتها الشاشة الكبيرة في فيلم سينمائي ، ويكفيها عنها هنا والآن ، ما قاله « أوليفيه جوردان » ، ناقد « بارى ماتش » الشهير :

« كانت قد مضت على عام التحرير ، تحرير باريس ، عشر سنوات ، عندما ظهرت في سماء الأدب فتاة لم تتجاوز التاسعة عشرة من عمرها ، تتحدث عن الحب بصراحة بالغة ، وتحكي قصة حياتها في نوع من الاعترافات ، فرواية (صباح الخير أيها الحزن) ، استقبلت استقبالا حافلا من النقاد والقراء على السواء ، ووصلت شهرة مؤلفها إلى أنحاء العالم في فترة وجيزة ، وهو حدث نادر في تاريخ الأدب والشهرة معاً » .

وبعد نجاح « فرانسواز ساجان » المفاجئ ، ذلك النجاح الطفروي ، أو النجاح الطفرة الذي لم تكن هي نفسها تتوقعه في بلد تصدر فيه الكتب يومياً بالعشرات ، كان عليها أن تختار بين حياتين : حياة الفتاة الأرستقراطية ، أو حياة الكاتبة المتحررة ، ولكنها استطاعت أن تجمع بين النقيضتين ، أو تمزج بين الحياتين ، فعرفت ككاتبة أرستقراطية ، وكفتاة متحررة ، وذلك من خلال رأيها ورؤيتها معاً للحياة .. أن تفعل ما تريد ، دون أن تعترض حرية أحد ، ودون أن يعترض حريتها أحد ، ومن هنا اعتنقت إلى حد كبير ، آراء الفلسفة الوجودية كما نشرها في ذلك الحين ، زعيم الوجودية الأكبر .. « جان بول سارتر » .

وتمضي السنوات .. تمضي اثنان وعشرون سنة ، لتؤكد أرستقراطية « فرانسواز ساجان » ككاتبة ، ويتوقف تحررها كفتاة ، ففي سن الأربعين ، لا تظل الفتاة المتحررة متحررة كما هي .. تفعل ما تشاء .. ووقتاً تشاء ، فهي « فرانسواز ساجان » ، وقد بلغت الأربعين ، تصبح امرأة ناضجة ، وزوجة للمرة الثانية في ظروف متغيرة اجتماعياً ومختلفة اقتصادياً ، هجرت سباق السيارات الذي كانت تعشقه عشقها للحب ، واستبدلته بمتابعة الأحداث العالمية ، كما هجرت الويسكي الذي كانت تشربه كما الماء ، واستبدلته بزجاجات الكوكاكولا ، وأخيراً تخلصت من صداقاتها الكثيرة ، لتسهر على تربية ابنها « دونيس » (١٤ سنة) من زوجها الثاني الذي طلقت منه ، « بوب ويستوف » ..

من الحزن إلى الاستسلام :

تقول «فرانسواز ساجان» في روايتها قبل الأخيرة (دقات قلب) ، واسمها بالفرنسية (لاشاماد) ، تقول على لسان أحد المدعوين إلى الحفل الساهر الذى أقامته مدام «كلير» بعد أن أصبح «أنطوان» مديراً لإحدى دور النشر ، تقول على لسان هذا المدعو إلى الحفل ، وهو شاب إنجليزى وسيم : «ماذا يعنى تعبير (لاشاماد) ؟ .. » فيرد عليه أحد المتخصصين في اللغة : «يقول العالم «لوتريه» أنه يعنى دقات الطبول التى تعلن الاستسلام» ، وكأنما هذا الاستسلام هو ما تعنيه «فرانسواز ساجان» نفسها .. وهو ما تعبر عنه في روايتها (دقات قلب) .

ففى باريس ، وفى تلك الأيام ، امرأة شابة ترتدى فى أحضان شاب فقير ، ولكنها بعد علاقة متوهجة تستمر عدة شهور ، تتركه وتعود إلى عشيقها العجوز الثرى ، لقد هجرت «لوسيل» «العجوز» «شارل» فى أول الأمر ، لأنها سئمت الخمسين عاماً التى كانت تجثم فوق صدرها فى كل ليلة ، وهرعت إلى «أنطوان» الشاب ليشعرها بأنوثتها وشبابها ، ويبادها حباً بحب ..

ولكن الحب فى حقيقته رغبة وشهوة ، ثم متعة ولذة ، وأخيراً ملل وفقر ، فبعد أن تركت «لوسيل» قصر «شارل» الفاخر ، لتعيش منزوية فى حجرة «أنطوان» البائسة ، تنتظر عودته كل مساء للمارس معه الحب ، ملت حياة البؤس هذه ، برغم ما فيها من حب . وتبلغ أزمته الدروة عندما تشعر بأنها حامل ، وعليها أن تختار بين الإجهاض القاسى الذى يدفعها إليه «أنطوان» ، والذى يعرض حياتها للخطر ، وبين الإجهاض المأمون الذى يوفر له «شارل» كل مستلزماته المادية ، فختار العودة إلى عشيقها العجوز ، حيث المال والثناء ، عاملة بالمثل الفرنسى القائل : «إذا كان الحب يؤدي إلى السعادة ، فالمال هو القادر على تحقيق السعادة» ..

وتعود «لوسيل» بعد اتخاذها هذا القرار ، المرأة الطفلة التى كانت تتمناها طوال حياتها ، «فلوسيل» امرأة الثلاثين عاماً ، تحاول فى عناد أن تحتفظ بمشاعر الفتاة المراهقة ، التى ترفض أن تتحمل أية مسئولية من أى نوع ، والتى يحلو لها أن تقف عند سن المراهقة لا تتعداه وإن تعداها هو ، ولا تتخطاه برغم بلوغها سن النضج ..

وهكذا نترك « لوسيل » نفسها لتعيش وتحيا ، دون أن توظف معيشتها ، ودون أن تجد لحياتها معنى ، فهي تعيش لأنها تعيش فقط ، والزمن في حياتها بلا ماض يطاردها ، ولا مستقبل يؤرقها ، وإنما هو حاضر فقط ، أو حاضر مطلق ، أو حاضر وكفى ، وفي رأيها أن هذه هي السعادة المطلقة ، السعادة التي تفوق أى حلم من الأحلام .

ودقات القلب هي قصة هذا الحلم في صراعه مع الواقع ، أو هي باختصار قصة الحب والحرب معاً ، أما الحلم فهو العاطفة المشبوبة التي يتصدى لها الواقع يصدعها ويقوضها ويحيلها إلى رماد ، وأما الحب فهو كما تقول « فرانسواز ساجان » صورة من صور الحرب ، لأن ما بين « لوسيل » وأنطوان ، هو نفسه ما بين النار والرماد ، عاطفة مستعرة ، تنهيج ثم تنجو ، ثم تعود لتنهيج من جديد . فممارسة الجنس أو بتعبير أكثر لباقة ممارسة الحب ، إن هي إلا عملية حيوية تخضع لقانون الحالات الثلاث .. فلها قبل ، ولها بعد ، ولها أثناء ، أى أنها تولد ثم تحيا وأخيراً تموت ..

لهذا جاءت الرواية في ثلاثة أجزاء ، تقابل هذه الحالات الثلاث ، فالجزء الأول هو الربيع ، والجزء الآخر هو الصيف ، والجزء الأخير هو الخريف ، والمقابلة هنا ليست بين فصول السنة ، ولكنها بين فصول العمر .

هذه هي خطوط العرض في رواية « فرانسواز ساجان » قبل الأخيرة ، قد تبدو بسيطة مسطحة إذا نظرنا إليها من الخارج ، ولكننا إذا تركنا الأسطح ، وغصنا إلى الأعماق ، أو إذا حاولنا أن نتعاطاه من الداخل ، تبدت لنا قدرة الكاتبة في تناول موضوعها تصويراً وتفسيراً ، وفي رسم الظلال ، وإيلاج المعنى ، وفي تكييف الجو وطرح التفاصيل ، فعند هذه الكاتبة أن الموضوع لا يهم ، بقدر ما يهم تناوله ، لأن القضية في الفنان وليست في موضوع الفن .

الجزء الأول .. الربيع :

وفيه تتحدث الكاتبة عن « لوسيل » حديثاً حركياً ، وعن « شارل » حديثاً سكوتياً ، إلا أنها تصف « شارل » من خلال « لوسيل » ، وتسלט الأضواء كلها على هذه الأخيرة ، فهي هي « لوسيل » تفتح عينيها على نسمات الصباح ، وهي تداعب ستائر غرفتها الحريرية ، وفجأة يتناها شعور غليظ بالسأم ، وبأنها قطعة حياة أوجذع شجرة .. فمر بغرفة « شارل » الذي تحيا معه .. إن كانت هذه الأيام تسمى حياة !

ثم تركب سيارتها ، وتوجه إلى (طريق نانسي) المشهور ، وهي تستمع إلى كرنشوتو ، لا تدرى إن كان « لشويان » أو « رحانينوف » ، ولكنه لأحد (الرومانسيين) على أية حال ، وفي الفصل التالى يحدث العكس تماماً ، فوصف « لوسيل » يحيىء من خلال « شارل » ، الذى يصحو على صوت السيارة وهى عائدة إلى القصر ، فيطل عليها وهو يفكر فى أيامه معها ، وفى هذه الأيام بعد خمسة عشر عاماً ، وفجأة يلتفت إلى الخادمة يسألها : « فى أى فصل نحن .. فى الربيع » ويردد الكلمة دونما وعى أو مبالاة .

كيف عرفها ؟

إنه لا يذكر بالتحديد ، ولكن ها هو يستعيد صورة « مدام كلير » ، صديقته القديمة التى جاوزت الخمسين ، وهى تدعو إلى حفلها الساهر وجهاء وجميلات المجتمع الباريسى ، من بين المدعوين « شارل » وعشيقته « لوسيل » ، « وديانا » التى لها فى كل حفل عشيق ، وعشيقتها فى حفل الليلة هو الشاب الوسيم « أنطوان » . إنه يذكر هذا الحفل جيداً ، ويذكر أيضاً أنهم رقصوا جميعاً ، هو مع « ديانا » ، و« لوسيل » مع « أنطوان » ، وكم تمنى « أنطوان » فى تلك الليلة أن تدوم علاقته بهذه الفتاة .

وتتكرر لقاءات « لوسيل » و« أنطوان » ، مرة فى أحد المسارح ، ومرة أخرى فى أحد المطاعم ، ومرة ثالثة فى سيارة شارل ، وأخيراً فى غرفة « أنطوان » الفقيرة المتروية . فى هذه الغرفة يمارسان الحب ، وتقوى العلاقة بينهما حتى تصبح مدار كلام الجميع ، فغيرة « ديانا » لا تحمد ، وتعليقات « كلير » لا تنتهى ، ودعوات « شارل » دائماً فى مصلحة الطرفين ! ومن أجل « أنطوان » ، تتحمل « لوسيل » الكثير والكثير جدلاً ، المساحة الزمنية التى تفصل بينها وبين « شارل » ، دفع الأثاث الذى لا يشيع فى قلبها إلا البرودة ، كثرة الخدم الذين لا يشعرونها إلا بالوحدة ، كل ما يشعرها فى القصر بأنها شىء ، إنها ترفض هذه الشيشية ، ولكنها تتحملها من أجل « أنطوان » الذى يشعرها بأنها « ذات » والذى يبادلها الحب دون أن يأخذ منها فقط .

وعبئاً يحاول « شارل » أن يحول بينها وبين « أنطوان » ، حتى يقرر فجأة أن يصحبها معه إلى نيويورك لقضاء عدة أيام ، وترفض « لوسيل » الدعوة ، ترفضها بكل إصرار « إننى على استعداد لأن أضحي بكل مدن العالم من أجل غرفة « أنطوان » ، ليست أمامى رحلات أقوم بها غير تلك الرحلة التى نقوم بها معاً فى جنح الظلام » .

وهنا تلقى الكاتبة الضوء قويًا وغزيرًا على «لوسيل» من الداخل ، على الثورة التي تعمل في جوفها وهي في طريقها إلى غرفة «أنطوان» ، إنها ترفض «شارل» الآن ، لأن كائنًا بشعًا يحول بينها اسمه العمر . فإذا لو تقدمت بها السن ، ورفضها «أنطوان» : «وانني أخاف أن أفقده ، وأخاف أيضًا أن أقع في حبه» .

ولكن هواجسها سرعان ما تجرفها مياه السين ، لكي تترك «لوسيل» وحدها في الظلمة أمام الباب ، ولكن ليلتها لن تكون ككل ليلة ، ففيها يتشاجر «أنطوان» مع «لوسيل» لأول مرة ، وفيها تنفجر «لوسيل» تحكي عن حياتها ، وفيها نسمع «أنطوان» يقول لها : «إنك لا تعيشين إلا لحظتك فقط» .

وفي هذه العبارة يكن السر الدفين في تصرفات «لوسيل» ، ويقع القناع الخفي الذي تستر وراءه شخصية «فرانسواز ساجان» نفسها .. وهكذا تطل «فرانسواز ساجان» من وراء كنف «لوسيل» مرة ، ومن خلال عينها مرة أخرى لتتجه بالرواية في خط مغاير ، فإذا بها ترجمة ذاتية من نوع جديد ، أوهي اعترافات شخصية في قالب مبتكر .

وهنا تبرز أهمية هذه الرواية بالنسبة لكل إنتاج «فرانسواز ساجان» ، وبخاصة بالنسبة للأدب في عصر العبث أو اللامعقول ، وعلى الرغم من أن أبطال «فرانسواز ساجان» لا يعيشون إلا حاضريهم ، منسلخين تمامًا عن بعدى الزمن الآخرين ، فهي لا تروى الأحداث في الحاضر وإنما ترويها في الماضي ، مستخدمة في ذلك (الماضي البسيط) ، ففي هذا الفصل الذي تتجه فيه «لوسيل» ، وأنطوان» إلى قصر «شارل» بعد انتهاء شجارهما ، وبعد سفر «شارل» إلى نيويورك ، سرعدن ما تعكس الكاتبة أحداث الليلة على وجه «لوسيل» في صباح اليوم التالي ، تخفيًا وراء ذكرى الماضي ، وهروباً من حضور الحاضر ، وهذا من ناحية يتيح للكاتبة الفرصة أرحب وأعمق ، لكي تسترجع ذاتها وتقوم بنوع من التطهير ، ويؤكد من ناحية أخرى الفكرة (السيكلوجية) التي تلح عليها ، (وهي الحياة بالماضي في خضم الحاضر) .

على أن أهم ما في اللقاء الجديد بين «لوسيل» ، وأنطوان» في قصر «شارل» ، هو ذكر عنوان الرواية لأول مرة ، وهو العنوان الزئبقى الذي يحتمل أكثر من معنى ، ويتسع لأكثر من تفسير ، فعند ما تقول له «لوسيل» : «إن قلبك يدق بعنف .. لعله الإجهاد» يرد عليها «أنطوان» : «أبدا .. إنه الحفقان» ، وتعود «لوسيل» لتتساءل كما تتساءل نحن بدورنا :

« وما معنى الخفقان بالضبط ؟ » ويرد أنطوان : « ابحتى عنه فى القاموس .. فليس لدى وقت لأشرح لك معناه » .

ويترك « أنطوان » حبيبته فى حيرة ، هى نفسها الحيرة التى تتركنا فيها « فرانسواز ساجان » ، ويصل هذا الفصل إلى قفته حينما تلوح من بعيد أشباح المستقبل وكأنها (طيور هتشكوك المتوحشة) ، تريد أن تعصف بكل سعادة اللحظة الحاضرة ، فالحاضر لا يمكن أن يوجد خالصاً ، إما أن تجثم فوق صدره أحزان الماضى ، أو تنخر فى عظامه مخاوف المستقبل ، وتتراحم هذه المشاعر جميعاً ، عندما يسألها « أنطوان » أن تقرر ما اذا كانت ستهجر « شارل » لتعيش معه إلى الأبد ، أو تنعم بحياة « شارل » المترفة فلا تراه بعد الآن ؟ ..

ويتنفذ كل كيان « لوسيل » انتفاضة ، تترامى لنا من خلالها صورة « فرانسواز ساجان » ، ذلك لأن كلمة (تقرير) ، هى الكلمة الوحيدة التى ترعجها من بين كلمات القاموس اللغوى كله .

وفى المطار ، فى انتظار عودة « شارل » ، تفكر « لوسيل » فى كلمة (تقرير) ، ولكنها لا تحتمل قسوة التفكير ، وما يترتب عليه من مسئولية ، فترغمى فى أحضان « شارل » محاولة أن تنسى « أنطوان » ، الذى يحاول هو الآخر أن ينساها بالارتقاء فى أحضان « ديانا » ، وهنا تبلغ المفارقة العاطفية ذروتها ... « فلوسيل » تحب « أنطوان » من خلال « شارل » ، « وأنطوان » يحبها من خلال « ديانا » ، وكلاهما فى انتظار (التقرير) .

وأخيراً يقرر « أنطوان » أن يهجر « ديانا » ، ويتنظر « لوسيل » .. جاءت أو لم تجى ! لقد أحبها هى ، ولا معنى لأن يلتقى بها فى شخص إنسان آخر ، وتعلم « لوسيل » بالقرار الذى اتخذته « أنطوان » ، ومدى مافيه من تضحية ، فلا تملك هى الأخرى إلا أن تتخذ قراراً مماثلاً .. فتصارع « شارل » بحبها « لأنطوان » ، ورغبتها فى الذهاب إليه ، ويهدوء يبيله الحزن ، يودعها « شارل » ، وبثبات يغلفه الخوف ، تذهب « لوسيل » .. تذهب تاركة القصر الفاخر إلى حيث الغرفة الجرداء ، ويذهابها تنتهى صفحات الربيع .. الجزء الأول من الرواية لىأتى بعده :

الجزء الثانى : الصيف :

وهو عبارة عن فصل واحد قصير فى حجمه ، ولكن فيه رتبة تبعث فى النفس الملالة

والسأم ، فها هي « لوسيل » يتمددان في الغرفة الفقيرة المتروية ، إنها لا يمضيان فيها الأيام ، ولكن الأيام هي التي تمر عليهما فيها ، إن الشمس لا تشرق عليهما ، ولكنهما يضعان نفسيهما مواجهة الشمس .

وهكذا تمضي معه الليل على فراش واحد ، وتنتظر عودته كل مساء ، ويبلغ الملل غايته عندما يبدأ « أنطوان » إجازته الصيفية ، إنها لا يجدان معها المال الذي يذهبان به إلى كابري أو مونت كارلو ، كما كانت تفعل مع « شارل » ، لقد ذبلت تلك الأيام كما تذبل أوراق الشجر ..

ويتمدد الفصل في رتابة كما تتمدد « لوسيل » فوق الفراش ، وتمر الشهور في تكاسل واسترخاء فبعد مايو .. ويونيو ، يحى يوليو .. وأغسطس ، وينتهي الصيف ، يعلن سبتمبر عن مجيء الخريف أسوأ فصول السنة ، وأنعس فصول العمر .

وفي اليوم الأول تهطل أمطار خفيفة هادئة ، تصاحبها دموع « لوسيل » التي تنساب على خديها باكية على أيام الصيف التي ضاعت سدى ، لقد أمضتها في رتابة قاتلة ، خالية من أى تغير ، يذهب « أنطوان » إلى عمله في الصباح ، « ولوسيل » تنتظره طوال النهار ، ويعود من عمله فتلقاه وتتعاظاه حتى مطلع الفجر . وهكذا كل يوم لا سهرات ، ولا حفلات ، ولا رحلات ، ولا أى شىء مما كان يحدث ، وباتهاء الصيف ، تسلم الكاتبة أبطالها إلى الخريف ، ثالث وآخر فصول الرواية ، فبعد الربيع ، حيث المرح والبهجة والحركة والارتباط بالناس والمجتمع ، يحى الصيف الذى يتجرد فيه الإنسان من كل علاقته وارتباطاته الاجتماعية ، كما يتجرد من ملابسه على شاطئ البحر ، وأخيراً يحى الخريف ، يحى حاملاً في طياته معنى الانتهاء ، ففيه الذبول ، وفيه الجفاف ، وفيه تتساقط أيام العمر كما تتساقط أوراق الأشجار .

الجزء الثالث : الخريف :

« البشر جميعاً لهم نصيب من السعادة ، والعمل ليس هو الحياة ولكنه طريقة للقضاء على قوة ما ، قوة الخمول » .

« أرتور رامبو »

٢٤٣

وبهذه العبارة التي استعارتها الكاتبة من الشاعر الفرنسي «أرتور رامبو» ، يبدأ الجزء الثالث والأخير من أجزاء هذه الرواية ، وكما يذكرنا هذا الجزء بعبارة «رامبو» التي استلهمت بها الكاتبة الجزء الأول : « درست السعادة ، وعرفت سحرها ، يالها من شيء لا يستطيع أحد أن ينساه » .

يذكرنا انتظار «لوسيل» لسيارة الأوتوبيس بسيارة «شارل» الفاخرة التي كانت تقودها في مطلع الجزء الأول ، فإذا كانت «لوسيل» قد رأت أن المال لا يستطيع أن يتسلها من الهاوية ، فهي ترى الآن قادراً على انتشالها من هذا الانتظار وهذه المضايقة وهؤلاء الناس ، وقادراً أيضاً على انتشالها من هذه الغرفة المتروية التي لا تفعل فيها شيئاً سوى الانتظار . ويحاول «أنطوان» أن يملأ فراغ حياتها من ناحية ، وأن يستعين بها على نفقات الحياة من ناحية أخرى ، فيعرض عليها عملاً بأرشيف إحدى الصحف .. هي التي كانت تحلم بأن تكون صحفية كبيرة .

وتبتسم «لوسيل» للفكرة ، ثم تردد ، وأخيراً تقبل .. تقبل هذا العمل على سبيل التجربة ولكي لا تظهر استياءها «لأنطوان» ، وبعد خمسة أيام من قبول الفكرة تبدأ «لوسيل» في العمل ، وبعد خمسة أيام من استلامها العمل ، تبدأ في الاستياء ، وتساءل «لوسيل» من أشياء كثيرة .. تستاء من المترو والأوتوبيس ، تستاء من الزحام والانتظار ، تستاء من فكرة (الكائنات) ، وتساءل أكثر من شكل «أنطوان» وهو ينظم حياتها على أساس الدخول الجديد ، مع أن ثوباً واحداً من عند «كريستيان ديور» ، يساوي أضعاف مرتبتها ومرتبته معاً ، ولكنها على الرغم من هذا كله تظل صامته ، بل وتظاهر بالابتهاج .

ومع الأيام أحست «لوسيل» أنها تؤدي دوراً عظيماً في مسرحية مفاجئة ، إنه دور (مضحك الملك) ... المضحك استنفد كل حيله وألغى ، ولكن الملك لا يزال عابساً متجهماً ، وبعد أن تنتهي المسرحية ، ويسدل الستار ، تتجه البطلة إلى أقرب حانة لكي تحتسى كنوس الخمر ، ومع رشقات الخمر ، يترأى لها كل شيء بوضوح ، ولكن ببشاعة ... إنها تضحك على «أنطوان» ، وتضحك على نفسها ، وتضحك على الناس ، وهي لا تحتل هذا الضحك ، لأنه زيف ، وكذب ، وخداع ، وعلى الفور تتجه إلى الجريدة ، تطلب إعفاءها من العمل ، ومن الجريدة إلى محل المجوهرات لتستبدل العقد الماسي الذي أهدها لها

« شارل » بعقد آخر ، وتفيد من الفارق المادى الكبير . كل هذا دون أن تخبر « أنطوان » ، وذلك لكى تعود إلى حياة المجتمع الباريسى .

كانت تدرك أن « أنطوان » سيعرف الحقيقة فى يوم ما ، ولكنها كانت تفضل أن تحيا حياة حقيقية إلى أن يحى ذلك اليوم ... سهرة ، وأكلت ، وشربت ، واشترت له كتباً وملابس وأسطوانات ، وجعلته يشاظرها فرحتها المؤقتة دون أن يدري ، وعندما اكتشف الحقيقة ، هربها وطردها ، وصفعها صفقة أنستها كل حلاوات الحياة .

وعندما أفادت « لوسيل » من الصفعة ، وقع بصرها على الجيوب الذى تنتظره حتى يحف ، أدركت أنها لا تملك غيره ، ولا تملك نقوداً تشتري بها جورباً آخر .

وأحست بالذل والإنكسار ، وبأنها تريد أن تبكى .

إن شيئاً فيها بصرخ ، ألا تبقى على هذا الطفل الذى فى أحشائها ، وألا تقذف به إلى الحياة ، كانت حاملاً من « أنطوان » وكانت تعلم أن محبى طفل يقضى على كل ما تبقى لها فى الحياة ، فالتحذت هذا القرار الذى حملت « أنطوان » على اتخاذه هو الآخر .

وتطل عليها الكارثة من جديد متمثلة فى عملية الإجهاض ، إنها عملية خطيرة ولا بد لها من المال لكى تتم فى أمان ، وهما لا يملكان من هذا المال شيئاً ، والمبلغ الذى اقترضه « أنطوان » لا يكتفى ، إذن فلا بد لها من معين ، وهنا أحست « لوسيل » أنها وحيدة ، وأنها فى حاجة إلى من يقف إلى جانبها ، وفجأة يقفز إلى ذهنها اسم « شارل » .. ويسألها « شارل » وهى عنده فى القصر ، إن كان المال هو الذى يحول بينها وبين رغبتها فى إيجاب طفل ، فتؤكد له لوسيل أن المال وحده ليس هو كل الأسباب ... « إذن فأنت لا تريد أن تنتمى إلى شىء ، ولا أن ينتمى إليك شىء .. لا زوج ولا طفل ولا بيت ولا أى شىء .. ياله من شىء مخيف » ..

« هذا صحيح .. فأنا لا أريد أن أمتلك شيئاً ، إننى أخشى الامتلاك ! » . وبأموال « شارل » تسافر « لوسيل » إلى جنيف حيث تتم عملية الإجهاض ، وتعود ليقم لها « شارل » هى و « أنطوان » حفل عشاء بمناسبة نجاح العملية ، وتحبس « لوسيل » . وهى إلى جوار « شارل » بالدفع لأول مرة ، دفع الانتماء إلى شىء أكبر .. ، وتقارن « لوسيل » وهى فى جلستها هذه ، بين ما يقدمه لها « شارل » وبين ما يدفعها إليه « أنطوان » ، فتحس برغبة

حادثة في مصارحة « شارل » بأنها تريده ، تريد أن تنتمى إليه ، أن تكون له .. أن تحبه .. وأخيراً تختار القصر .

وكان من الممكن أن تنتهى الرواية ، عند هذا الحد ، ولكن الكاتبة شاءت أن تطلعنا على حياة أبطالها بعد مضي عامين ، مما يؤكد الانفصال التام بين الخاتمة وبين نهاية الرواية . ولكن .. ها هي « لوسيل » بعد أن تزوجت من « شارل » ، وأصبحت سيدة القصر ، وها هو « أنطوان » بعد أن أصبح مديراً لإحدى دور النشر ، ها هم جميعاً عند مدام « كلير » في حفل ساهر .. ويدور حديث حول الأدب ، فيسأل أحد المدعوين ، وهو شاب إنجليزي وسيم .. ماذا يعنى تعبير (لاشاماد أو الخفقان) ؟ فيرد عليه أحد المتخصصين في اللغة : « يقول العالم « لوتريه » ، إنه يعنى دقائق الطبول التى تعلن الاستسلام » ..

فتصرخ « لوسيل » وهى تضم يديها إلى صدرها « ياله من كلام شاعرى ، صحيح ، إن لديكم كلمات أكثر منا يا عزيزى « سوم » ، ولكن يجب أن تعترف أنه فيما يختص بلغة الشعر ، ستظل فرنسا هى المملكة القادرة على إنبات الكلاً والعشب » .

كان بين « أنطوان » و« لوسيل » مترواحد ، ولكن كما أن دقائق القلب لم تذهكرهما بشيء ، فإن تصریح مدام « كلير » لم يجعلها يبتسمان .. أى ابتسام ..

ذلك الوجه الآخر :

والذى يهمنى الآن هو أن « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً ، هى نفسها « مارسيل » ابنة الأربعين في رواية « فرانسواز ساجان » الأخيرة (الوجه الآخر) التى دفعت فيها الكاتبة بكل ماتبقى من أسرار حياتها فوق الورق ، فهى تفصح فيها عن الخوف .. خوفها هى .. خوفها من الكتان ، وخوفها من الأيام ، وخوفها من نفسها ومن الآخرين ، وخوفها حتى من الآلة الكاتبة التى تكتب عليها فوراً ، والتى تلازمها باستمرار .. هذا الخوف الذى يشعرها بالخنجل ، ويدفعها إلى التخلص منه بأسرع ما تستطيع ، هو الذى جعلها تعود فتتأمل إلى تجربة الحب نظرة أكثر نضوجاً وأكثر طبيعية ، نظرة لا تهوى به إلى حضيض السوقية ، ولا تتخلق به في سماء المثالية ، نظرة تفرق بين الحب المشروع ، والحب غير المشروع ، فعلاقات الحب الشرعية تحلو عادة من الحب ، وإن احتمت بالمثالية ، أما علاقات الحب غير الشرعية فهى غالباً جذابة وممتعة ، ولكنها تهوى إلى قاع السوقية بشكل أوبأخر ، وعند « فرانسواز ساجان »

أن (الوَسْطِيَّة) ليست هي الحل ، أو أن الحل الوسط ليس حلاً ، وإنما الحل هو كما أرادته الطبيعة ، فالحب في رأيها ليس صلاة تُؤدَّى ، كما أنه ليس خطيئة تُرتكب ، إنه بأوجز تعبير شيء جميل بشرط أن يكون صادقاً ومتبادلاً ، إنه تحرير للنفس من كل عقدها ومركباتها ، وعلى رأسها جميعاً .. الخوف .

وسواء كان الخوف وليداً للحزن أو والدًا له ، فالنتيجة واحدة ، وهي ضرورة وداع الحزن ، أو ضرورة أن نقول للحزن وداعاً .. ، فعند «فرانسواز ساجان» أن انتحال المرأة للأعذار الأخلاقية ، إنما هو ضمناً اعتراف منها بالخطيئة ، بل وكتابة إقرار بالقصور والتقصير ، والمفروض هو إبراء ذمتها الأخلاقية بعيداً عن التزلف للقيم التقليدية السائدة ، إنها تكبره (ماسوشية) المرأة التي تشعر باستمرار أنها مطالبة بالاعتذار عن ذنب لم ترتكبه ، إنها ترى في هذا موقفاً غير أخلاقي ، لأن الدفاع عن خطيئة غير مرتكبة ، هو في حد ذاته خطيئة ، خطيئة في حق احترام الذات .

لهذا كله نراها في روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) تصرخ بأعلى صوتها : « وداعاً أيها الحزن ، ومرحباً أيها الفرح » ، وهي الرواية التي سكبت فيها من حياتها فوق الورق ، فاستعادت ثقة القراء ، وبيع منها ٢٠٠,٠٠٠ نسخة بعد أن كان رقم توزيعها قد هبط إلى ٦٠,٠٠٠ نسخة ، وكاد الكتاب الذي يصدر « لفرانسواز ساجان » يفقد أهميته كحدث أدبي .

وتدور رواية (الوجه الآخر) بالإضافة إلى ما سبق أن ما ذكرناه ، حول رجل أعمال واسع التراء ، قوى النفوذ ، قادر على شراء أى شيء ، وعلى امتلاك كل شيء ، إلا قلب امرأة شابة جميلة ، خارجة لثوها من تجربة زواج مريرة وقاسية ، مريرة كل المرارة ، وقاسية كل القسوة . وبعد أن يمد لها يده بالمساعدة ، ويفتح لها قلبه بالعطف ، ويرق لها صدره بالعاطفة ، تعجز هي عن منحه أى شيء ، ولا تستطيع أن تبادله نفس المشاعر ولا ذات الأحاسيس ، فلا تملك في النهاية إلا أن تهجره ، تهجره وتهجر معه كل أطواق النجاة ، ولكنها لا تهجر إلى حياة أخرى ، وإنما تعيش حياتها هي فالحياة حياتها ، وعليها هي أن تعيش هذه الحياة ، دون أية سلطة خارجية أو أى سلطان خارج عن إرادتها ، فكما أن أحداً لا يموت من أجل ، فإن أحداً لا يعيش من أجل ..

الأسلوب هو المرأة :

وهكذا تخرج « فرانسواز ساجان » لأول مرة من دائرة البطلة التي تحيا بين رجلين أو البطل الذي يعيش بين امرأتين ، أو باختصار من ذلك الثلاث الفرنسي الشهير (ثالث العلاقات العاطفية) .

وعلى الرغم من أن (الوجه الآخر) ، هي آخر رواية حتى الآن « لفرانسواز ساجان » ، وهي الرواية الحادية عشرة في كشف إنتاجها الروائي ، إلا أنها بعد روايتها الأولى (مرحباً أيها الحزن) ، تعد أنجح أعمالها على الإطلاق ، وعلى الرغم من تمرس « فرانسواز ساجان » بالكتابة للمسرح ، حيث كتبت له حتى الآن سبع مسرحيات ، بدأتها بمسرحيتها المعروفة (قصر في السويد) ، وآخرها مسرحية « قبلات وخضراوات » ، وعلى الرغم كذلك من تمرسها بكتابة القصة الصغيرة حيث صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان (عيون من حرير) ، اختلف حولها النقاد بين متحمسين لها كل الحماس ، ورافضين لها كل الرفض ، وكان محور الرفض والقبول معاً ، هو ذلك الأسلوب (الساجاني) ، الذي اشتهرت به « فرانسواز » ، فالبعض يرفضه لأنه يرى فيه تكراراً ، والبعض الآخر يقبله بدعوى أنه ما من كاتب لا يكرر نفسه ، ومن ذا الكاتب الذي لا يعرف من أسلوبه ، أليس الأسلوب هو الرجل ، وفي حالة « فرانسواز ساجان » هو المرأة ، وكما هو معروف على امتداد تاريخ الأدب الفرنسي !

أجل .. ليست « فرانسواز ساجان » أستاذة في السوربون ، ولا مدرسة في الليسية ، ولا عضواً في الأكاديمية ، ولا يمكن مقارنتها « بكوليت ، أو جرتروود ستاين ، أو سيمون دي بوفوار » ، كما أنها ليست فيلسوفة ولا صاحبة مدرسة ولا رائدة لاتجاه وإنما هي فنانة موهوبة ، فنانة تكتب لغة بسيطة وجميلة وذات نغمة حلوة ، فنانة قادرة على حمل الفكرة الفنية ، وصيها في قالب فني ..

ويسىء فهم « فرانسواز ساجان » من يحملها أكثر مما تحتمل ، ويحسن فهمها من يعتبرها نموذجاً لجيل جديد يعيش في أوروبا بعامة ، وفي فرنسا بوجه خاص ، وينظر إلى مؤلفاتها كتعبير بالكلمات عن كيانه ووجوده .

وأبرز ما يطالعك من أمرها ، هو أنها طبيعية تعيش كما تكتب ، وتكتب كما تعيش ،

وتقف أمامك كما يقول الناقد « جورج بلمون » في مجلة « الفنون » الفرنسية بوجه حقيقى وبدون أى بروفيل ، أو بوجه عار ليس عليه قناع .

وهذا صحيح ، ومصدق صحة تراه « فرانسواز ساجان » نفسها فى الفن ، من أنه عبارة عن رفع الحجاب عن الظواهر المختلفة ، كى تتضح الحقيقة العارية التى يشترك فيها كل الناس ، والتى تتجسد فى كل الناس . وليس من الضرورى أن يقوم الفنان بعملية التعرية هذه فى كل البيئات والمجتمعات ، بل يكفيه أن يقصر عمله على البيئة التى يعرفها والشخصيات التى يخاطبها ، فالعواطف الإنسانية واحدة وإن اكتسبت بظواهر مختلفة فى البيئات المختلفة ، وعند « فرانسواز ساجان » أن عملية التعرية هذه ، ينبغى أن تتم بصدق تام وصراحة كاملة .

وهذا ما عبرت عنه « فرانسواز ساجان » تعبيراً بسيطاً جميلاً قالت فيه : « أنا لا أحكم على شخص ولا على بيئة ، فالإنسان يوجد ، وهو كما هو كائن ، وكل ما أريده هو أن أفهمه ، أو على الأصح أن أتبعه .. فالهم فى رأيى هو أن يجد القراء فى الكتاب الذى يقرءونه نعمة وصوتاً ، وأن يحسوا أن كائناتاً بشرياً يعيش وراءه .. »

والواقع من مطالعة روايات « فرانسواز ساجان » ، أن أغلب جهدها نراه ينصب على الناحية الفنية البحتة ، أو بالأحرى على الناحية الجمالية ، فأهم ما يهمها هو أن تجد الجملة الجميلة التى تطابق الصورة الذهنية تمام المطابقة ، فهى تقول فى ذلك المعنى : « .. عندما أكتب لا يكون أمامى من هدف سوى الوصول إلى التعبير الصحيح ، وعندما أصل إليه أفرح بنفسى وأحس بالسعادة ، ويكلفنى هذا جهداً كبيراً للغاية ، فأنا كسولة ، وأجد صعوبة فى إنشاء الجملة التى تطابق فكرى بالتمام والكمال .. » .

ومن خلال هذين السؤالين ، وهاتين الإجابتين ، من حديث لها فى مجلة (نوفيل أوبسرفاتير) ، تتضح لنا تماماً صورة الأسلوب (الساجانى) ، وكيف أنه هو المرأة .. أو هو « فرانسواز ساجان » ، فعندما يسألها المحرر الأدبى ..

يلسو من روايتك (دقات قلب) ، أن البطلة « لوسيل » ، هى رسم دقيق لشخصيتك ، تحجب عليه قاتلة :

« إن هذا يقال عن كل بطلاتى ، فى رواية (هل تحبين برامز ؟) ، كانت البطلة فى الثانية والأربعين ، ومع ذلك قالوا إنها أنا .. وأى بطلة هى أنا فى الواقع » .

ولكن لا يمكن إنكار أن المشاعر التي تضيفها على شخصياتك ، هي مشاعرك الخاصة ؟ ..

« هذا صحيح ، « فلوسيل » ، هي أنا بكل ما أتمتع به من حرية .. » .

الرواية .. أبداً :

أقول إنه على الرغم من تمرس « فرانسواز ساجان » بفنون أخرى غير فن الرواية كالمسرح والقصة القصيرة ، فإن « ساجان » نفسها تفضل فن الرواية على أتى فن آخر ، فالرواية في رأيها هي فن النفس الطويل ، وهي خلق لأسرة بأكملها يعيش معها الكاتب بشكل أو بآخر ، حتى يصبح فرداً من أفراد هذه الأسرة ، وسرعان ما ينضم إلى أفراد هذه الأسرة ، أفراد القراء واحداً بعد الآخر ، فتصبح الرواية أسرة كبرى .

ولا تنكر « فرانسواز ساجان » أنها تأثرت في كتابتها للقصة القصيرة ، برائدتها الأكبر « جى دى موباسان » ، كما تأثرت في كتابتها بوجه عام بالكاتب الأمريكى المعاصر « سالينجر » ، والكاتبة المعروفة « كاترين مانسفيلد » ، على الرغم من (ماسوشية) هذه الكاتبة التي تنهى رواياتها بالحزن العميق ، والألم المفجع ، في الوقت الذى تودع فيه « فرانسواز ساجان » الحزن نهائياً ، وتفتح قلبها للفرح ، وذراعيها للسعادة .

وفكرة السعادة عند « فرانسواز ساجان » مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بفكرتها عن الحياة فالحياة عندها ليست شهيداً كلها ، بل فيها كذلك المارة ، والإنسان ليس خالداً بل هو مخلوق فإن ، والشباب لا يدوم أبداً ، ولكنه مرحلة من مراحل العمر .

وعلى ذلك فالسعادة عند « فرانسواز ساجان » أشبه شيء بالصدقة ، لأنها لا يمكن إحداثها ، ولا يمكن التنبؤ بها ، وليس هناك في موضوع السعادة شيء مؤكد إلا أن يكون المال ، باعتباره أساساً للسعادة . وهذا ما عبرت عنه بقولها : « إنه وسيلة الدفاع ، ووسيلة الحرية .. » .

ولكن المال وإن كان أساساً للسعادة ، فإنه ليس هو كل السعادة ، فالمال يمكن أن يقضى على السعادة ، ويحيل العالم إلى جحيم ، والحب يحتاج إلى المال ، والحرية تحتاج إلى المال ، والسعادة تحتاج إلى المال ، ولكن الحب والحرية والسعادة ، إن استسلمت للمال تحولت إلى نقيضها ، فأصبح الحب حرباً ، والحرية عبودية ، والسعادة شقاء ، فإذا كان المال هو إله

العصر الحديث ، فهو الإله الذى ينبغي ألا نصلى له ، ولكن نصلى من أجله .
وعند « فرانسواز ساجان » ، أن فرنسا لم يفسدها سوى المال ، والعالم كله لم يفسده سوى المال ، فهي تقول عن فرنسا : « إن فرنسا تمر بفترة فظيعة من الابتذال ، كل شىء فيها أتلغه المال ، ولم تعد هناك وسامة أخلاقية ، فحديث الناس لا يخرج عن موضوعات ثلاثة .. السياسة والجنس والمال » .

وتعود « فرانسواز ساجان » فتقول عن الوضع الراهن للعالم : « أنا أوقن أن حرباً ستأتى ، وأنتا نرقص فوق بركان ، وأنى لأدهش للبلادة والاندفاع اللذين يسير بهما العالم نحو التراجع العالمى المغرب » .

النعم هو الآخرون ..

ويسألها المحرر الأدبى لجريدة « نوفل أوبسر فاتير » :
لكنك مع هذا ظاهرة ، لقد حققت فى مدى أحد عشر عاماً ، أنت الفتاة الصغيرة كل أحلام « راستينياك » ، « راستينياك » ، هو بطل رواية « بلزاك » (الأب جوريو) .
وترد « فرانسواز ساجان » قائلة :

« لكن هذا لم يكن هو طموحى ، كان طموحى أن أكتب كتاباً يقرأه كل الناس ، فالإنسان فى السابعة عشرة من عمره ، يرى المجد شمساً ، وليس مجرد أصداء فى الصحف المتخصصة » .

أما الذى تأسف له « فرانسواز ساجان » حقاً ، فهو الشعر ، فطالما عبرت عن أسفها البالغ لأنها لا تكتب الشعر ، أو لأنها تكتب شعراً رديئاً لا يرقى إلى مستوى النشر ، وتؤكد « فرانسواز ساجان » ، أنها لو كانت تتمتع بملكة شعرية ، لا كتفت بكتابة الشعر ، فعندها أن الشعر أرقى الفنون جميعاً ..

تقول « فرانسواز ساجان » تعليقاً على النجاح الساحق الذى حققته روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) :

« أحمده الله أننى استطعت أخيراً وبعد سن الأربعين أن أرى وجهى الآخر ، وأن أقول شيئاً بهم القراء ، فإن يقول الكاتب شيئاً له صدى فى نفوس الآخرين معناه أن هذا الكتاب لا يزال موجوداً ، ولا يزال يحيا ، وهو ليس موجوداً فى ذاته أو ليس يحيا وكفى ، ولكنه

موجود في الآخرين ، ويحيا من أجل الآخرين ، فالآخرون ليسوا جحيماً ، وإنما الآخرون هم النعيم ، وربما كان إحساسى غير ذلك في أعالي الأولى ، ولكنه أصبح كذلك في عملى الأخير .

وهذا صحيح ، فإن رحلة « فرانسواز ساجان » من روايتها الأولى (مرحباً أيها الحزن) ، حتى روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) ، إنما هى رحلة الخروج من سراديب (الأنا) أودها ليز (الذات) ، إلى الارتقاء في مشاعر (الكل) ، والانخراط في أحاسيس الجميع . لقد تحررت « فرانسواز ساجان » من (الأنا وحيدة) ، منذ أن ودعت الحزن ، وبدأت تشعر (بالأنا الكلية ، أو بالذات الجماعية) ، فإذا كان لابد للحياة من معنى فالوجه الآخر للحياة ، وجه الآخرين ، هو المعنى ! .

الصرخة الخامسة عشر

« صول بيلو »

هل الفن للفن ، أم للحياة ، أم لله ؟

« نحن لا نريد مثقفين سلبيين كهؤلاء الذين يتخلون أماكنهم في دور العلم ، أوفى مجالات النشر المختلفة ، وإنما نريد لهم ثورين أولاً ، ومثقفين بعد ذلك » .

« صول بيلو »

« كوزراد أيكن » ١٩٠٨ ، « سنكلير لويس » ١٩٣٠ ، « يوجين أونيل » ١٩٣٦ ، « بيرل بيك » ١٩٣٨ ، ت . س اليوت » ١٩٤٨ ، « وليم فوكز » ١٩٤٩ ، « أرنست همنجواي » ١٩٥٤ ، « جون شتاينبك » ١٩٦٢ ، هذه هي الأسماء اللوامع في سماء الأدب الأمريكي التي استطاعت أن تفوز بأكبر وأشهر جائزة عالمية .. وهي جائزة (نوبل) للآداب ، تلك الجائزة التي مهما يشوبها من شوائب في بعض الأحيان ، فإنها لا تزال الجائزة العالمية الكبرى التي يدخل من يفوز بها في زمرة الخالدين .

وأخيراً وفي عام ١٩٧٦ يضاف اسم الأديب الأمريكي الشهير « صول بيلو » إلى قائمة هذه الأسماء .. تقديراً لما اتسمت به مؤلفاته من عمق الفهم الإنساني ، ودقة التحليل للثقافة المعاصرة ، وروعة التركيز على دور المثقف في خدمة قضايا العدالة والسلام .

الإحساس بنبض العصر:

والواقع أن أهم ما يميز « صول بيلو » ، وتمتاز به مؤلفاته ، هو إحساسه الحاد بنبض العصر ، واهتمامه البالغ برسالة المثقف ، وتركيزه الشديد على دور (الكلمة) في التعبير من

مشكلات الواقع وقضايا المجتمع ، وهذا هو ما نطالعه بشكل صارخ في العديد من مقابلاته المنشورة في أكثر المجلات والدوريات الأمريكية انتشاراً ، كما نطالعه بشكل أكثر صراحة في أشهر رواياته على الإطلاق ، وهي رواية (هيززوج) ١٩٦٤ وما قبلها من روايات مثل : (المتزوج) ١٩٤٤ ، و(الضحية) ١٩٤٨ ، و(مغامرات أوجي مارش) ١٩٥٣ ، و(هندرسون ملك المطر) ١٩٥٩ ، وما بعدها من روايات مثل : (التحليل الأخير) ١٩٦٦ ، و(مذكرات موسي) ١٩٦٩ ، و(لحجم المستر ساملر) ١٩٦٩ ، فضلاً عن مسرحيته الشهيرتين (الكيس الذهني) . و(البرتقال المنفوخ) ، وإذا كانت أشهر رواياته على الإطلاق وهي رواية (هيززوج) ، قد ضربت رقماً قياسياً في التوزيع داخل الولايات المتحدة ، كما ضربت رقماً قياسياً آخر في التوزيع عندما ترجمت إلى الفرنسية حتى فازت بجائزة الكتاب القومي في أمريكا ، وعقد لها الناقد «بير روميرج» ندوة صحفية في جريدة «الفيجارو ليتيرير» ، اشترك فيها كبار للثقفيين في فرنسا وفي الدول المجاورة ، فقد فازت روايته الأخرى (مغامرات أوجي مارش) ، بنفس الجائزة .. جائزة الكتاب القومي .

أما «صول بيلو» نفسه ، الذي ولد في كندا عام ١٩١٥ ، وقضى صباه في شيكاغو ، والتحق بجامعة شيكاغو وتورنوسترن ، ثم بجامعة ويسكونسن ليحصل منها على شهادة التخرج ، بعد دراسته (للأنثروبولوجيا) أو علم الإنسان ، فقد عمل أستاذاً زائراً بجامعة برنستون ونيويورك ، ثم أستاذاً مساعداً بجامعة مينيسوتا كما عاش فترة في باريس ، وساح طويلاً في أرجاء أوروبا ، وحصل على منحة مالية كبيرة من مؤسسة فورد ، وأصبح بعدها أحد أعضاء لجنة الفكر الاجتماعي بشيكاغو وعضواً بارزاً في المجلس القومي للفنون والآداب ، وحائزاً على جائزة (إيوارد القومية) بالولايات المتحدة الأمريكية ، ثم جائزة (فورمنتور) الأوربية عام ١٩٦٤ ، ثم جائزة الناشرين العالميين عام ١٩٦٥ . دون أن يمنعه ذلك من الانغلاق على مضمون رئيسي في أعماله الروائية ، يعالج فيه حياة الأقلية اليهودية الأمريكية ، تلك الأقلية المؤثرة للغاية في المجتمع الأمريكي الحديث .

ومن المميزات الواضحة في شخصية «صول بيلو» نظراته الثاقبة التي تزيد من وسامته ورشاقته وتجعله يبدو جريئاً وثائراً في أعين الآخرين ، كذلك اعتداده الكبير بنفسه ، ذلك الاعتداد الذي جعله يختلف اختلافاً واضحاً عن بطله الشهير «هيززوج» .

صحيح ، إن «هيززوج» يفكر في نفسه كثيراً ، وصحيح ، أنه يهتم بنفسه كثيراً ، ولكن

الصحيح أيضاً أنه حريص على الاتصال بكل الناس .. بالأحياء والموتى على السواء .. وهو إلى جانب هذا كله ملتزم بقضايا الفكر ومشكلات الحياة .. وهو لم يمت .. ولكن قتله العذاب ، وأنهكه الصراع ، وهد قواه البحث عن الخلاص ..

فن هو « هيرزوج » هذا ؟

هو مدرس متواضع ، نشر كتاباً حقق له شهرة كبيرة وقرأه أكبر لا يزال يعيش عليها حتى الآن ، هذا المدرس هو في حقيقته (محارب قديم في معركة الحياة الزوجية) ، تزوج مرتين ولم يخلف له الزواج سوى المتاعب ، أقل هذه المتاعب ابنته الصغيرة « إيجتين » .
والواقع أن ذكريات هذا الزواج الغريب ، هي التي تشكل النسيج الحقيقي في الرواية ، حتى أن سياق الرواية لشدة اتصافه بالصدق يوحي بأن الأحداث حقيقية وقعت بالفعل للكاتب نفسه ، كما يوحي بأن الطرف الآخر لا يزال يمارس الحياة .

والرواية بعد ذلك تصفية حساب قديم بين الكاتب والقارئ ، أوبين الكاتب وبطل القصة ! ويتساءل « هيرزوج » من حين لآخر عما إذا كان مجنوناً ، ثم يؤكد في النهاية أنه مجنون بالفعل ، غير أن هذه الصفة .. الجنون .. ليست هي كل صفات « هيرزوج » ، فثمة صفة أخرى تشكل الملامح الأساسية في هذه الشخصية الغريبة ، بل والشديدة الغرابة .. فهذا « الهيرزوج » أستاذ جامعي بلاكرسي ، وكاتب لم تصدر له أعمال بعد كتابه الأول والأخير ، لذا يراه يعوض هذين النقصين الكبيرين في حياته بكتابة الخطابات التي يرسلها للببا في الفاتيكان ، وللرئيس الأمريكي في البيت الأبيض ، وللفيلسوف الوجودي « هيدجر » ، كما يرسل خطابات أخرى للجرائد والإذاعة والتلفزيون ، ولوالده الذي توفي منذ عشرين عاماً ، ولأشخاص مجهولين لا يعرف عناوينهم لأنه ليست لهم عناوين ..

إن « هيرزوج » يمر بأزمة روحية طاحنة ، زوجته الأولى تركته بعد أن جردته من كل شيء حتى ابنته ، وزوجته الثانية جردته من ابنه في ظروف بالغة القسوة ، وهو في النهاية أستاذ جامعي متخاذل ، يعد رسالة في (الرومانسية) كمذهب ، وعلاقتها بالمسيحية كديانة .
وتنتهي القصة في ليلة مظلمة وباردة من ليالي الشتاء ، خرج فيها « هيرزوج » ليطوف بيت زوجته الأولى وفي جيبه مسدس قديم ، وفي الصباح تنتهي حياته على أثر حادث سيارة وقع له في تلك الليلة ، التي خرج فيها ليقتل زوجته هي وابنتها « إيجتين » .. فبقيت الزوجة والابنة ، ورحل هو « هيرزوج » ..

هذه هي شخصية «هيززوج» ، التي جعلت البعض يصف « صول بيلو » ، بما وصف به « تشيكوف » من أنه موهوب كمفكر ، ولكنه أقل موهبة كفنان ، كما جعلت البعض الآخر يقارن بينها وبين شخصيات « همنجواي » ، فبرى أنها تفيض بالحب والحياة والإنسانية أكثر من أية شخصية من شخصيات « همنجواي » ، تلك الشخصيات العابثة أو الضائعة أو التي تلوذ بالفرار .

ومهما يكن من رأى في أن الرواية شخصية إلى حد كبير ، أو إلى أكبر حد ، فهذا لا يعنى أنها ترجمة ذاتية ، أو سيرة حياة ، « فهيززوج » ليس بالضرورة هو « صول بيلو » لأنه من الممكن أن يكون بديلاً عن شخصيات أخرى كثيرة ، أو هو بالأحرى تصوير دقيق للشخصية الأمريكية مند الخمسينيات ، وربما إلى الوقت الحاضر . تلك الشخصية التي تفتقر إلى الجذور التاريخية والأصول الحضارية ، والتي سرعان ما تتعلق بأية مظاهر توحى بشيء من هذه الجذور أو الأصول ، مما حدا بكتابها إلى الاعتماد في مضمونها على التراث اليهودي الذي يرجعه إلى خمسة آلاف عام من التاريخ .

والذى يعيننا هنا والآن ، هو أننا نستطيع أن نجد جذور شخصية « هيززوج » في روايات « صول بيلو » الأولى ، كما نستطيع أن نجد امتداداتها في رواياته الأخيرة ، ففي أولى رواياته (المترنح) ، المكتوبة في شكل يوميات ، نطالع شاباً يعيش في شيكاغو في شتاء عام ١٩١٢ ، وقد استقال من عمله ، وراح يسكن في غرفة واحدة ، تساعد فيها زوجته حتى يُستدعى إلى عمل آخر ، ولكن عجز الإدارة (البيروقراطية) ، يؤدي به إلى حال من البلاة والحمول وتشوش الفكر ، فلا يملك في سجن غرفته إلا أن يفكر ، وربما كان ذلك لأول مرة في حياته ، أن يفكر في حياته نفسها ..

وسرعان ما تندلع روافد السخط والغضب ، فزاه يتشاجر مع جيرانه ، ومع أصدقائه ، وحتى مع زوجته ، وما إن يتحول الشتاء بطيئاً إلى الربيع ، حتى نجد الشاب الواقع بين نارين ، وقد أصبح كالبيض المسلوق في ماء يغلى .. وما كان من نتيجة عمله الجديد ، إلا أنه لم يعد يفكر على الإطلاق .. وهجوم صول بيلو على المجتمع الأمريكي واضح ، ذلك لأن الخطأ هنا لا يكمن في بطله اليهودي بقدر ما يوجد في المجتمع ذاته ، والرواية كما هو ظاهر من عنوانها دعابة سافرة للمواطن اليهودي الأمريكي ، الذى يحصل على كل الامتيازات الممكنة ولكنه لا يعترف بهذه الحقيقة أبداً .

وبعد الشتاء والربيع ، نجد « صول بيلو » في روايته الأخرى (الضحية) ، وهو يعتمر كل ميزات مادته الفنية ليصل إلى معنى نفسى وأخلاقى ، لصيف مانهاتن الكثيف الهواء ، فالبطل « ليفنتال » يرافق شخصاً كان هو المسئول ، أو ربما كان مسئولاً عن غير قصد أو غاية ، عن طرده من مركز وظفى مرموق ، ولذلك فهو يشركه في شقته كما يشركه في كل حياته . ولكن مغزى القصة الرئيسى ، هو استقصاء الطبيعة الحقيقية للارتباطات الأخلاقية القائمة بينها ، والالتزامات الأخلاقية عند أحدهما نحو الآخر ، وتعرض القصة باستمرار لحقائق هذا الموقف مع احترام مرير لواقعيتها الأكثر مرارة ، ويظل المؤلف والبطل يتقلان تلك الحقائق بمنجاة للضمير ، تتخللها حالات نابية من الغضب والحجل والإشفاق على الذات ، والهدف الذى يستهدفه « صول بيلو » باستمرار هو معنى تلك الحقائق : هل هناك دين معنى ينبغى علينا أن ندفعه ؟ وما هى الوسيلة التى ندفع بها هذا الدين ؟

إن ليفنتال يمثل اليهودى المطحون الضائع فى مدينة نيويورك ، ومدينة نيويورك نفسها تمثل المجتمع الأمريكى بكل سطوته وجبروته ، ولكن صول بيلو يؤكد من خلال كل المواقف والأحداث ، أن سبب ضياع ليفنتال يعود إلى عقيدته اليهودية وليس إلى الكيان الاجتماعى الرهيب الذى تمثله مدينة نيويورك ، والذى يمكن أن يسحق أى إنسان بصرف النظر عن عقيدته !

وعلى الرغم من جفاء الأسلوب والمقاطع التى يصبح فيها الوعى الأخلاقى عند « ليفنتال » مؤلماً أكثر منه مقتعاً ، فإن رواية « صول بيلو » كما وصفها الناقد الأدبى « فردريك هوفمان » تعتبر محاولة رائعة لإبداع الرواية الطبيعية خلال عشرات السنين ، إنها على حد تعبيره تشكل طرفة أدبية بالنسبة إلى المحاولات الفجة التى كان يقوم بها الطبيعيون من قبل ، لكى يتوصلوا إلى تعريفات فلسفية لتحديد العلاقة بين الإنسان وبين نفسه على المستوى (السيكولوجى) ، وبين الإنسان ومجتمعه على المستوى (السبوسولوجى) ، وبين الإنسان وعصره على المستوى الحضارى بوجه عام .

وهذا ما عبر عنه « صول بيلو » فى المحاضرة التى ألقاها فى إنجلترا بعنوان (همزة الوصل بين الكاتب والجمهور) بقوله : « أعتقد أن أدباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، كانوا على معرفة حقيقية بالمشاكل الاجتماعية ، أما أدباء القرن العشرين ، فقد تركوها لمن يعملون فى مجالات التخصص ، ولذلك نادراً ما نجد أدبياً من أدباء العصر يعالج مشكلة الحرب ،

أومشكلة الكفاح من أجل المساواة ، وإذا تحقق هذا الشيء النادر ، وتكلم أحدهم عن مشاكل العصر ، فهو لا يضيف جديداً بل يكون حديثه انعكاساً لوجهات الطبقة التي ينتمى إليها ، وإلى هذا يرجع افتقارنا للمعرفة الحقيقية ، كما يرجع إلى انعزال الأديب عن المجتمع » ويقول في موضع آخر من نفس المحاضرة : « إن الكاتب لا يمكن أن يتعلم شيئاً دون أن يأخذ دوراً إيجابياً في عملية الحياة ، فنحن لا نريد مثقفين سلبيين كهؤلاء الذين يتخذون أماكهم في دور العلم ، أو في مجالات النشر المختلفة ، وإنما نريدهم ثوريين أولاً ، ومثقفين بعد ذلك » .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة الفكرية ، يعود « صول ييلو » لمناقشة قضية الالتزام ، من خلال مناقشته لعلاقة الكاتب بالناقد ، وموقف المثقف من قضايا العصر ، وذلك في المؤتمر الدولي الرابع والثلاثين الذي عقده (نادى بان) ، وفيه أعلن « صول ييلو » وسط ٥٠٠ عضو يمثلون ٥٥ دولة ، أن الكاتب أو الفنان حر في أن يتبنى أية قضية ، أو يدافع عن أى مبدأ ، أو يتشبع لأى نظام ، وحر كذلك في أن يؤمن بنظرية « الفن للفن » ، أو « الفن للحياة » ، أو « الفن لله »

بعبارة أخرى ، إن الكاتب في رأى « صول ييلو » ، حر في أن يلتزم وفي ألا يلتزم ، وليس الناقد بوصى عليه مهما كانت حججه ، فن حين يصدر الكاتب أو الفنان ينبغي أن ينطلق الناقد ، لأنها إن لم يقف فوق قاعدة واحدة ، أصبحا متباعدين تباعد طرفي الصحراء أو شاطئ البحر .

ولكن هل معنى هذه الحرية أن يصبح الكاتب أو الناقد غير مهم بشئون مجتمعه ، أو غير مبال بقضايا عصره ؟ .

أزمة النقد من أزمة العصر :

الواقع أن « صول ييلو » قبل أن يتعرض لمناقشة حرية الأديب ومسئوليته ، يعرض قبلاً لمناقشة حرية الناقد ومسئوليته ، فإذا كان الناقد عنده يأتي في المرحلة الثانية بعد الأديب أو الفنان ، فإن مسؤولية الكلمة النقدية لها الأولوية في التأثير على وجدان الكاتب ، وبالتالي على ضمير الجمهور .

وانطلاقاً من قى هذه القاعدة يندد « صول ييلو » بدكتاتورية النقاد ، وتأثيرهم الخطير على

الأدب ، فهو يرى أن كل صاحب نظرية ، وكل معتق لمذهب ، لا يكاد يتناول بالنقد عملاً أدبياً أو فنياً إلا ويعمد إلى تجريحه ، ما لم يكن هذا العمل متسقاً مع نظريته في الأدب ، متفقاً مع مذهبه في الفكر والحياة ، وبالتالي فهو لا يمتدح في العمل إلا ما جاء في خدمة قضاياه ، وهذا معناه أن الناقد يريد أن (يسخر) الأديب أو الفنان لخدمة أفكاره والترويج لقضاياه ، وهذه السخرة ، لابد وأن تدعو إلى (السخرية) لأنها في النهاية لا تخدم كلاً من الناقد أو الفنان ..

إن مهمة الناقد هي دراسة العمل الأدبي أو الفني وتحليله بناءً على أسس ونظريات نقدية لا تدخل في دائرة السياسة أو الدين أو الأخلاق ، ولا حتى النظم الاجتماعية ، هذه الأسس وتلك النظريات هي أصلاً قائمة على الخلق والإبداع الفني الذي يخضع لعلم الجمال . والكاتب بعد ذلك حر ، في أن يتبنى قضية ، أو يدافع عن مبدأ ، أو يقف إلى جانب نظام ، وحر كذلك في أن يتجه بفنه نحو الفن ، أو يتجه به نحو الحياة أو يتوجه به إلى الله .

وهنا يتخذ الأديب « صول بيلو » موقف الناقد من بعض النقاد المعاصرين ، من أمثال « ريمون بيكار » صاحب كتاب (نقد جديد أم خداع جديد ؟) ، « ورولان بارت » مؤلف كتاب (نقد وحق) ، « وسيرج دويرفسكى » في كتابه (لماذا النقد الجديد ؟) فعنده أن أمثال هؤلاء بتشددون فقط بكلمة (جديد) ، وليس في تقديم من جديد ، إن تقديم لا يعدو أن يكون تكراراً وشرحاً للروائع ، ذلك التكرار الذي يلقي مزيداً من الغموض على العمل الأدبي ، في الوقت الذي كان ينبغي أن يضيف إليه أفكاراً مستنيرة .

أما الناقد الشهير « ليفز » الذي يقوم بدور خطير في إعداد الأدباء والمثقفين في العالم الناطق بالإنجليزية ، وله نفس التأثير على المثقفين الأمريكيين فهو يلجأ إلى تفسير الأعمال الأدبية وتعريفها ، عن طريق الموقف الذي تتخذه هذه الأعمال من القضايا التاريخية والسياسية والاجتماعية ، وفي اعتقاد « صول بيلو » أن هذا الموقف بدوره ليس موقفاً جديداً ، لأنه يؤدي بكثير من الأدباء إلى فرض تعبيرات (أيديولوجية) بعينها على إبداعهم الأدبي والفني ، اعتقاداً منهم أن وظيفتهم الأساسية هي الملاءمة بين هذه التعبيرات ، وبين جميع الأسباب والغايات .

المثقفون وأنصاف المثقفين :

وهنا يتعرض « صول بيلو » لقضية المثقفين وأنصاف المثقفين في هذا العصر ، وذلك من خلال تعرضه لمناهج التدريس في المعاهد والجامعات ، كاشفاً القناع عن وجه العرف السائد والتقليد الراسخ ، وكيف أنها في الحقيقة طريق خاطئ ، فعند « صول بيلو » أن التركيز على أعلام الأدب والفن في العصور القديمة ، دون الاهتمام بالعصر الحاضر من شأنه إبعاد الجيل الجديد من المتعلمين عن تيار العصر بكل ما يعتل فيه من مشكلات وما يمج به من قضايا ، وليست حجة عدم دراسة الأديب أو الفنان إلا بعد موته حتى تكتمل أعماله ، ويصبح ملكاً للتاريخ ، بالحجة التي يعمل لها أى حساب ، لأن هذا معناه أن نظل واقفين على قبر « بودلير » دون أن نتعداه إلى المعاصرين .

فإذا كان عدم دراسة المعاصرين هو نوع من مجازاة بعض الجامعات العتيقة كالسوريون مثلاً ، أو جامعتي أوكسفورد وكمبردج ، فإن ذلك يعد مرة أخرى سلوكاً معوجاً في الطريق الخاطئ ، لأن هناك من جاءوا بعد « بودلير » ، ثم ماتوا ولم يدرسوا مثله حتى الآن . وكما تعرض « صول بيلو » لمناهج التدريس ، تعرض كذلك للأساتذة ، هؤلاء الذين يخرجون أجيالاً متعاقبة من الشبان يتشرون في القطاعات الثقافية ، عاملين بالتدريس أو مشغولين بالكتابة ، أو متمرسين بالصحافة ، أو موظفين بدور النشر ، أو موزعين على أجهزة الإعلام .

هؤلاء الأساتذة إنما يخلعون تأثيرهم (بالكلاسيكيين) المحدثين من أمثال « جويس » ، وشو ، واليوت ، وبروست ، ولورانس ، وجيد ، وفاليري » ، على هذه الأجيال ، التي تؤثر بدورها في الجيل المعاصر ، وما بعده من أجيال . ولكن ، هل يصل فهم أولئك وهؤلاء جميعاً إلى الدرجة التي تسمح لهم بالحصول على لقب (مثقفين) ، كما حصلوا على لقب (خريجين) ؟ .

يقول « صول بيلو » إجابة على هذا السؤال : « إن الجامعات إنما تخرج آلافاً مؤلفة من المؤهلين ، ولكنها مع هذا لا تخرج غير عشرات من أنصاف المثقفين ، الذين يستكملون نصفهم الثقافي الآخر ، بعد تخرجهم من الجامعة ، وبعد ترسهم بالحياة الأدبية ، مع ملاحظة أن النصف الأول من تحصيلهم الثقافي ، لم يحصلوه من الجامعة بمقدار ما يحصلونه من جهودهم

الفردية ، وإطلاعهم الدائق . ومرجع ذلك مرة أخرى إلى المناهج وإلى الأساتذة ، فالمناهج مكلسة وغير وافية ، والأساتذة مجرد ناقلين أو شراح ، ويبقى الخلق والإبداع للنقاد خارج مابر العلم » .

وعند « صول ييلو » ، أن ثمة تحولا اجتماعياً خطيراً يتمثل في ازدياد عدد المشتغلين في الأوساط الأدبية عنهم في الأوساط الصناعية ، وهذا معناه أن من الواجب على المثقفين أن يكونوا على دراية تامة ومعرفة كاملة ، بالأسباب المؤدية لذلك ، فهذا مثال من الأمثلة المطروحة على فقدان المعرفة الحقيقية ، معرفة المثقفين لا المشتغلين بالثقافة والأدب ، إن أخذنا عليهم ضعف المستوى ، وعدم التطور ، والافتقار إلى الأذواق السليمة ، فهذا لا يعني عدم وجود جمهور يتابع ما يقدمه أنصاف المثقفين أو أشباه المثقفين ، والنتيجة أنهم سيضللون الجمهور ، ويشوهون الدوق العام ، خالقين مستويات مزيفة ، ومروجين لمفاهيم خاطئة .

فإذا عدنا وتساءلنا عن مدى حرية الكاتب أو الناقد في الاهتمام بشئون مجتمعه ، والمبالاة بقضايا عصره ، لرأينا الواقع كما يقول « صول ييلو » ، أن هذه الحرية التي تبعد عن الأديب شبح الإلزام ، لا تعنى على الإطلاق عزله أو انزاله وإنما تعنى مسئوليته الداخلية بإزاء الواقع الخارجى ، فعالم اليوم قد تغير وأصبح (التقدميون) ، وحتى (التأخريون) ، مسئولين مسئولية كاملة .. تجاه المجتمع ونظمه ، وتجاه الدولة وبنائها ، وتجاه العالم وسلامه ، وتجاه الإنسانية كلها ..

ويؤكد « صول ييلو » على أهمية حركة الترجمة من وإلى اللغات الحية الحديثة وذلك للتقريب بين الشعوب التي تعيش في ظروف عصر واحد ، وبهذا يسهل الالتقاء حول فكر اجتماعى له هدف إنسانى واحد ، والاتفاق على مبدأ وحيد هو بلا جدال مبدأ التعايش السلمى بين الشعوب ، وإقرار السلام في العالم .

وإذا كان هذا المبدأ له أهمية في أى عصر مضى ، فإن أهميته تتضاعف في هذا العصر بالذات ، هذا العصر الذى يرقص فوق (الهيدروجين) ، ويتحرك تحت سفن الفضاء ، ويتعري أمام أعين الأقمار الصناعية ، وفوق هذا وذاك يعيش على أعصاب منهاره ، تهدده القنبلة الذرية ، ويشله الخوف من تهوور بعض الساسة أو الحكام ، أولئك الذين يستطيعون بضغطة إصبع على أحد الأزرار أن يحيلو العالم إلى دمار . هنا وهنا فقط يصبح الخلاص لا بيد

الساسة والحكام ولكن بيد الأدباء والفنانين ، فالكلمة هى سلاح المستقبل ، وبهذا السلاح يستطيع المثقفون أن يفرضوا الإيمان بعدالة المصير - مصير الإنسان ، وبالأمل فى الإنسانية .. إنسانية كل الشعوب

هكذا يبدو صول ييلو فى أفضل رواياته عندما ينسى أنه يهودى وأنه يكتب للبشر جميعاً ، إنه يصرخ بأعلى صوته : « إن الإنسانية ليست مجرد وجود على سطح الأرض ، ولكنها عبء ومستولية أخلاقية فى المقام الأول » .

الكاتب وتحديات العصر :

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا الآن ، هو .. ما موقف الكاتب المعاصر من تحديات العصر ؟ ..

عصر العلم باكتشافاته الثورية ، وأفكاره الصناعية ، وقنابله الذرية والهيدروجينية ؟ عصر التكنولوجيا والميكنة والآلية الكاملة ، فضلاً عن الإنتاج الضخم ؟ عصر تقارب المسافات ووصول الثقافة بكافة وسائلها إلى أكبر مساحة من الجمهور ؟ ما موقف الكاتب المعاصر من هذا كله ؟ أو بعبارة أخرى ما هى التحديات التى تواجه الكاتب المعاصر ؟

إن « صول ييلو » يشير بإصبعه إلى تحديات العصر ، وأمراضه البشعة ، لكنه يظل مع ذلك متفائلاً ، ومبعث تفاؤله هو إيمانه بالطبيعة البشرية . إنه يبدأ بوصف الداء ، وتشخيص مرض العصر ، فيراه فى (الخطية) أو فى ذلك الطابع الموحد الذى تسير عليه حياتنا ، والذى تمضى فيه أفكارنا ، فحياتنا ، وأفكارنا واحدة ، أو هى بالأحرى واحدة .

هذا المرض إنما يتفشى أكثر ما يتفشى فى مجتمع الرفاهية ، فعلى الرغم من أن مجتمع الرفاهية يمارس شتى مباحج الحياة ، فإنه يعانى من السأم ، ويحس بالملل ، ويفتقر إلى الحيوية . إنه مجتمع مريض برغم الغسالات ، والثلاجات ، والخلاطات ، والتليفزيونات الملونة ، والراديوهات المحسمة الصوت ، وأجهزة التسجيل والفيديوتيب ، والسيارات الفارهة التى تختزل الطريق ، والطائرات الخاصة التى يملكها الأفراد ، والروايات البوليسية التى تلخصها المجلات والصحف السيارة .

ويضرب « صول بيلو » مثالا لمرض (الطابع الموحد) ، الذى أصيب به إنسان هذا العصر ، فيقول : « لقد طلبوا منى ذات يوم أن أكتب مقالا عن ولاية إلينوى الأمريكية ، لكننى وقعت فى حيرة مؤلة مبعثها هذا السؤال : ما الذى يميز ولاية إلينوى عن أى ولاية أخرى ؟ نفس المجلات ، نفس الإذاعة ، نفس البرامج التلفزيونية .. »

وعلى الرغم من هذا كله ، فإن صول بيلو يظل متفائلا ، يظل مؤمناً بالإنسان ، مؤمناً بالطبيعة البشرية ، إن أمله معقود على أفراد يحيون حياتهم الخصبة فى صمت ، والإنسانية فى أعماقها تستمع لأصوات هذا الصمت ، إن صوت الصمت أبلغ تعبير عن صمود الإنسان ، وخلود الروح الإنسانى ، إن بطله « هندرسون » ملك الأمطار تحدوه الرغبة العارمة فى أن ينطلق بكيانه إلى آخر آفاق الوجود حيث يمتزج الجزء بالكل ، والكل بالجزء ، ويصير الكل واحداً ، كانت حياته رحلة خارج أسوار الذات بهدف الاندماج تماما فى حياة الكوكب الذى يعيش عليه البشر. صحيح أن هؤلاء الأفراد قليلو العدد ، ضئيلو الحجم ، ولكن الأمل معقود عليهم ، باعتبارهم الدليل الدامغ على أن النفس البشرية لا تموت ..

« فى ولاية إلينوى التى تحيا حياتها الجامدة ، دخلت المكتبة العامة فأسعدنى أن أكتشف أن هناك من يقرأ « أفلاطون ، وبروست ، وروبرت فروست » ، صحيح ، إن من يقرءون هذه الأشياء الجادة اليوم ، يتدقونها بدرجة أقل من سابقهم ، ومع ذلك تظل هذه الروائع الجادة تحركنا ، وتظل تؤكد أننا لا نزال نهتز أمام روائع العظمة الإنسانية . »

ويرى « صول بيلو » أن أساليب تشكيل الذهن ، وغسيل المخ ، والتكييف الاجتماعى لا تعدو أن تكون أشكالا جديدة لظواهر قديمة فهمها الكتاب منذ زمن بعيد ، وإزاء هذه الأمراض ، تظل الدعوة المستمرة إلى الحرية ، ولقد عبر « دشتوفسكى » عن هذه الدعوة بطريقة مؤثرة ، حين قال : « إن طبيعتنا هى أن نكون أحراراً ، سواء أحببنا ذلك أو لم نحب » .

صحيح ، إن كوكبنا الأرضى أصبح كسطح القمر ، له وجهان ، وجه معتم ، وآخر مشرق ، وإن العتمة التى نراها على وجه كوكبنا الأرضى ، عتمة عارضة وليست أصيلة فى بناء العالم ، والكاتب أو الأديب أو الفنان ، كفيل بأن يعوض بفننه وفكره عن هذه العتمة ، وذلك بالتعبير عنها فنياً وفكرياً .

وهذا ما عبر عنه « صول بيلو » بقوله : « إننى أومن مع « فلووير » بأن على الكاتب أن

يستعين بالخيال والأسلوب ، كى يزود البشرية بالصفات الإنسانية التى أضاعها العالم الخارجى » .

ثم يقول فى عبارة أخرى مؤكداً إيمانه بالطبيعة البشرية : « سيظل للأدب الرفيع صوته الذى يُسمع ، ولن تحل محله أفلام رعاة البقر ، والروايات البوليسية ، والسينما العارية ، والمسرحيات الرخيصة .. اللهم إلا إذا سحقتنا الطبيعة البشرية » .

أسرة الكتاب العالميين :

هذا هو الكاتب الروائى « صول بيلو » الذى لا يعد نفسه كاتباً أمريكياً أو يهودياً ، بل مجرد كاتب روائى حديث ، لأن الرواية أساساً فن عالمى ، لا مكان فيه للوطنية المحلية ، ولا للشعور الوطنى ، وحين بدأ يتمرس بالكتابة كان هدفه هو أن يلتحق بأسرة الكتاب العالميين من أمثال ، « جورج أورويل ، وأندريه مالرو ، وآرثر كويسلر ، وأندريه جيد ، وت . س . اليوت » . فضلاً عن الكتاب الأمريكيين المرموقين من أمثال ، « درايزر ، وأندرسن ، وسنكلير لويس » ، الذين فتحوا الأبواب مشرعة على الطرقات ، ليجد الإنسان نفسه أينما ذهب ، وأينما حل فى قلب الأدب .

وعلى الرغم من تناقض الوضع الذى وجد « صول بيلو » نفسه فيه ، أو الذى وجد نفسه موضوعاً فيه ، وضع « الكوزموبوليتى » بصفته كاتباً عالمياً ، متطلقاً وهدفاً ، ووضعه المحلى الذى يتمثل فى انحداره الدينى ونشأته الأمريكية ، وعلى الرغم من أن التوفيق بين هذين الموقعين عسير للغاية ، إن لم يكن متعذراً ، فقد حاول « صول بيلو » فى نتاجه الأدبى ، ألا ينحوا المنحى المحلى ، بكل ما يعنيه ذلك من تجذر فى التربة اليهودية ، وبكل ما يعتمل فى أجواء هذه التربة من اهتمامات ومشكلات وقضايا ، كما حاول فى ذات الوقت ، أن يظل بعيداً عن الانغماس فى مشكلات الحياة الأمريكية الأوسع نطاقاً والأرحب أفقاً ، ولهذا السبب بالذات ، لم يتصل « صول بيلو » اتصالاً حقيقياً بمجريات الحياة الأمريكية فى أعقاب أزمة ١٩٢٩ - ١٩٣٢ ، تلك الأزمة التى شهدت تحولاً جذرياً عميقاً فى مسيرة بعض الكتاب الأمريكيين أمثال « درايزر ، وسنكلير لويس ، وريتشارد رايت ، وجون شتاينبك » ، وما صاحب هذا التحول من زيوع الأفكار اليسارية والاشتراكية ..

ولقد برزت هذه الظاهرة الاعتزالية أو الانعزالية ، فى فكر « صول بيلو » ، حتى أن

معطياتها في الخمسينيات والستينيات ، كانت تنفره ، وتدفع به بعيداً عن الميدان ، وعن هذه الظاهرة يقول « صول بيلو » : « كانت نيويورك في أوائل الستينيات مركزاً أدبياً لعصابات منظمة ، وعلى ذلك وجدت الأمر مزعجاً ، لأنني لم أرغب في الانتماء إلى أية عصابة من العصابات ، فجئت إلى شيكاغو .. المدينة الأمريكية الفظة ، حيث لا يعرف فيها أى شيء من هذه الأشياء » ..

ومع أن « بيلو » لم يصرح بالمعنى المقصود من مصطلح (العصابات المنظمة) إلا أن الدلائل تشير إلى أنه يقصد به معتق المذاهب السياسية اليسارية ، وليس أدل على ذلك من أنه عندما سئل عن حقيقة موقفه من (المكارثية) ، كانت إجابته : « لم يكن لدى شيء يستطيع « مكارثي » أن يستلبه مني ، لم تكن لدى وظيفة معينة أو عمل بالدات ، ولم أكن واحداً من رفاق الطريق ، ولكنني مع ذلك دهشت من جبن المثقفين الأمريكيين في تلك المرحلة ، ذلك الجبن الذي أشعر أنه سرعان ما عوضه معظم الذين لا ذوا بالصمت في عهد « مكارثي » ، بما أوجوه من حركة جهادية تميز بها الشباب في الستينيات » ..

إلا أن هذه الروح الجهادية التي طفت فوق السطح لفترة من الزمن ما لبث أن امتصت وتبددت وعلاها الصدا ، ذلك لأن كل شيء كما يقول « بيلو » ، يمثل أو يمثل حياة أدبية مستقلة ، اجتثت من جذوره ، كما أن المؤسسات بمختلف أنواعها احتقرت الكتاب في الخمسينيات والستينيات ، فالطبقة المتوسطة بأسرها غلت بوهيمية ، فلم يكن باستطاعتها أن تقرأ ، كما لم يكن باستطاعتها أن تفعل ..

على أن هذه النظرة الغاضبة أو الغضبي ، لا يمكن أن تدل على أرستقراطية ثقافية ، ولا على عزلة وجدانية ، ولا حتى تعال على الحياة السياسية ، وإنما هي نظرة رثاء لوضع بعينه من أوضاع الأدب ، في عصر بعينه من عصور التاريخ ، فضلاً عن أنها نظرة علو ، ولا أقول استعلاء ، المهدف منها الارتفاع برسالة الفن ووظيفة الأدب ، عن الدخول في معارك وهمية لا جدوى منها ، سواء بالنسبة إلى الأديب أو بالنسبة إلى الفنان .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة الفكرية ، يمكننا أن نرصد اهتمامات « صول بيلو » (المتنافيزيقية) ، وبخاصة اهتماماته بكل من المفكر « رودلف شتاينر » والفيلسوف « أودين بادفيلد » ، وبخاصة هذا الأخير الذي يخصه « بدلو » بعناية بالغة ، واحترام شديد ، ومشاركة وجدانية حارة ، فهو يقول عنه بانفعال حقيقي بعد أن كتب رائعته « هندرسون ملك المطر »

التي تعبر عن خروج بطله من الجيتو اليهودي المغلق إلى المجال الإنساني الرحب ، وانتمائه إلى النوع الإنساني الباحث عن الحقيقة والحكمة في كل زمان ومكان

« إن » بادفيلد « يعكس اهتماماً حقيقياً بما يماثل اهتمامي ، وأعنى بذلك البحث عن الحقيقة كما هي ، لا كما صبتها للثقافة التعليمية في رأسى ، لقد كان حظي من التعليم الجامعي حظاً نموذجياً ، فلو سألتني عن أسرار الوجود الكبرى ، لوضحتها لك ، بل لتقدمت لك بأجوبة معقولة عن الأسئلة المطروحة ، أجوبة مقبولة على الأقل بالقياس إلى الرأي العام المحترم ، لأن اهتمامي بهذا الرأي العام اخذ في التضائل من حين الآخر ، لأنه فيما يبدو لا يعالج القضايا التي تهمني شخصياً أشد ما يكون الاهتمام . إن الناس فيما أظن ، يؤمنون بأنهم يمتلكون أرواحاً ، لكن ، أئمة شيء في الأدب المعاصر ، يوحى بأن الكتاب حقاً يؤمنون بهذا الشيء ، أوحى يشعرون به ؟ ربما يمتلك الناس أرواحاً خالدة ، لكن هذا أيضاً شيء مفقود في الأدب الحديث .

وبعد أن يعبر « بيلو » عن أسفه وتأسفه لفقدان الروح في الأدب ، ويضرب الأمثلة بذلك الأدب المتطور الصلات بالينابيع الإنسانية الحارة ، الذي يصفه بقوله : « إننا لم نعد نملك شيئاً غير الشكوكية ، والمفارقة النقدية ، والنقص المعيب ، بدلاً من الحاسة والعاطفة والمشاركة الوجدانية » نراه في مقابل هذا الوضع المؤسسي والمؤسف لحال الأدب ، ينظر بعين الإعجاب إلى الأمريكيين القدامى ، هؤلاء الرجال الغربي الأطوار ، الذين يخصصهم بالثناء والإشادة ، حتى ليقول عنهم : « هأنذا أتمن في صور هؤلاء البشر الغربي الأطوار ، وهم في طريقهم إلى جزيرة هاواي ، والأزهار معلقة في أعناقهم في مواجهة غد زاهر ، وهذه الحال من الحلم الأمريكي ، هي ما أشارك فيه كل المشاركة » .

الفردوس المفقود والأرض الموعودة :

والسؤال الذي يفرض نفسه علينا الآن ، هو .. ما الذي نستخلصه من موقف « بيلو » من هذين العالمين .. عالم الحلم وعالم الواقع ، عالم الرؤيا وعالم الرأي ؟

هل هو موقف بطله « أوجي مارش » الذي يبدو مستقلاً تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم انغماسه فيه ، وبالتالي فهو يعيش حياته بوجهين : يظهر بأحدهما بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم ، وينظر بالآخر إلى الكون الشاسع الذي يتسع لفكره الرحيب ؟

الواقع أن « صول بيلو » ، إنما يبحث عن روح إنسانية غائمة في عالم غير موجود ، أو لم يعد له وجود ، عالم من تصوره الخاص ، بعيداً عن الوجود الأرضي الغارق في التراب . وهو لا يرى الأشياء بمنظار الأدب المتعارف عليه ، لأن هذا الأدب مرفوض عنده رفضاً باتاً ، فهو لا يُعنى به لأنه يريد له بديلاً ، مازال غامضاً في عالم الغيب ، ومن ثم فإن حكمه على هذا الأدب حكم قطعي لا راد له ، ولا استئناف فيه ..

إنه في بحثه الدائب عن المجهول ، الغارق في الضبابية ، يصور لنا حياتين متقابلتين ، حياة أبناء عصره ، في سلبياتها وإيجابياتها ، في ظواهرها ومظاهرها ، في كل مرقق من مرقق وجودها الأرضي ، ثم الحياة التي يتصورها ويراهها بعين خياله ، في الوجود المثالي المقابل لهذا الوجود الأرضي .. في الفردوس المفقود أوفى الأرض الموعودة .

ومن هنا تنبثق مقومات (أيديولوجية) « صول بيلو » ، مقومات (أيديولوجيته) في الفن والأدب والحياة ... وهي (الأيديولوجية) التي اتخذت ركيزتها المحورية من الإيمان بالطبيعة البشرية ، وبأنه لا يعدل الإنسان سوى الإنسان .

إنسان الكلمة وكلمة الإنسان :

إن محاولة البحث عن الذات بالخروج عن دائرة الذات نفسها ، تمثل النعمة الأساسية التي تتردد في أدب صول بيلو ، لذلك نجد أن « هندرسون » يردد تقريباً نفس الكلمات التي قالها من قبل أوجي مارش ، عندما يوضح موقف الإنسان من الكون فيقول « تقول النصيحة التقليدية : كن واقعياً وفكر فيما يمكن عمله فعلاً ، لكن هذه النصيحة لا تخرج عن كونها شعاراً مزيفاً ، فأنا لا أستطيع أن أعيش الواقع إلا إذا فكرت في تغييره . تلك هي العظمة الوحيدة التي يستطيع الإنسان أن يحققها ، فالعظمة ليست بالذات المتضخمة ، ولا الكبرياء المزيف ، ولا التعالي على الآخرين ، ولكنها في امتزاج الذات بالموضوع ، والإنسان بالكون ، والمجتمع بالحياة » .

حقاً ما أروع أن يتلع الإنسان الكون كله في داخل ذاته ، في تلك اللحظة يربأ الإنسان بنفسه عن أن يأتي من الأفعال ما هو حقير وزر . بل يتحتم عليه أن يرتفع بمستوى إنسانيته . استمع إلى صول بيلو وهو يقول وكأنه نبي أتى يعلم الإنسان الأمريكي البدائي الفلسفة

الأصيلة والحكمة الخالدة : « لا تظن بي الجنون عندما ترانى وأنا أقبل الأرض ، فهى أتناكلنا منها خرجنا وإليها نعود ! » .

إنه فى عصر طغى فيه صوت الآلة على كل فكر أو فن ، وعلا فيه صوت ميكروفونات الإذاعة ، وشاشات التليفزيون ، وعدسات السينما ، وأشرطة التسجيل على صوت الكلمة التى لم يعد لها صوت ، ينطلق هذا الصوت الحاد والجار ، يعيد للكلمة شرفها ، ولل فكرة بهاءها ، ويرد للذهن اعتباره ، ويضيف إلى أمجاد الرواية أمجاداً جديدة ، فأنحأ أمامها آفاقاً أرحب ، نافخاً الروح فى جسد إنسان الكلمة ، نافضاً الغبار عن وجه كلمة الإنسان .

الصرخة السادسة عشر

« آلان روب جرييه »

إما الفن أو الفنان !

« إن أبا الهول أمامي يسألني وليس لي أن أحاول
فهم كلمات اللغز الذي يطرحه عليّ ... ليس هناك
سوى جواب واحد ممكن ... جواب واحد لكل
شيء ... الإنسان » .

« آلان روب جرييه »

« آلان روب جرييه » والرواية الجديدة ، هذان الاسمان اللذان ارتبط كل منهما بالآخر
ارتباطاً فولاذياً بحيث لا يمكن ذكر أحدهما دون ذكر الآخر ، كما في حالة « نيوتن »
والجاذبية ، « أينشتاين » والنسبية ، « ودارون » وأصل الأنواع ، « ومالتوس » ومبدأ
الإسكان ، « وفرويد » والتحليل النفسي ، « وسارتر » والوجودية ، « ويكاسو » والفن
الحديث ، ما هي حكايته ، أو بالأحرى . ما هي حكايته مع الرواية الجديدة ؟ وهل معنى
الرواية الجديدة أن هناك رواية قديمة ؟ وأن هذا الجديد قد نسخ القديم ، ولم يترك له أثراً
ولا تأثيراً ؟ وهل معنى أن نتحمس للرواية الجديدة ، أن نضع باقة من الزهور على قبر كل من
« بلزاك » ، « وزولا » ، « مارسيل بروست » ، « كي نجري مسرعين وراء « آلان روب جرييه » ، « وكى
نشارك في مظاهرة الرواية الجديدة التي يتزعمها هذا الرائد ، ويشاركه فيها كل من « ميشيل
بيتور » ، « ناتالي ساروت » ، « كلود سيمون » ، « كلود موريالك » ، « آلان بوسكيه » وغيرهم من دعاة
الموجة الجديدة ؟ .

كلا وألف كلا ، فإن « آلان روب جرييه » ، لم يبدأ إلا من حيث انتهى « بلزاك »
وأصحابه من كتاب الرواية التقليدية ، ومن حيث انتهى « زولا » وغيره من أنصار الرواية

الطبيعية ، ومن حيث انتهى « مارسيل بروس » ورفاقه من دعاة الرواية (السيكولوجية) ، بل من حيث انتهى « سارتر » وسائر الوجوديين ممن هتفوا باسم الرواية الوجودية . بل ماذا أقول ؟ من حيث انتهى « صمويل بيكيت » وكوكبته ممن دعوا إلى رواية العبث أو اللا معقول ؟ .

« نعم » .. و .. « لا » :

لعل أهم ما يميز الفكر الغربي بعامة ، والفكر الفرنسي بنوع خاص ، هو أنه فكر بنطوى في صميمه على (قوة السلب) ، إن صح هذا التعبير ، أعني أنه فكر رافض باستمرار ، فكر يستطيع أن يقول « لا » في الوقت المناسب ، بحيث يكون لقله « لا » هذه من القوة ، ما لا يجده في ألف قولة « نعم » .

وأمامك الفكر الفرنسي من أيام « بسكال » ماراً « بديكارت » ، وفولتير ، وبرجسون ، حتى نصل به إلى « سارتر » سيد الرافضين ، فكل مرحلة جديدة يرفضها للمرحلة التي قبلها ، إنما تساعد على تنمية الفكر عموماً ، واستثارة في الكشف عن الجديد وما يترتب على هذا الجديد من تحرير وتنوير ، تحرير من قيود القديم ، وتنوير في ارتياد آفاق أرحب وأوسع مدى . على أنه إذا كان الفكر هو صانع الأدب والفن ، على اعتبار أن كل عمل أدبي أو فني ، لابد وأن يصدر عن خلفية فكرية عريضة تخلع عليه ما له من معنى ، فإن ما قلناه عن الفكر ، يقال مثله عن الأدب والفن ، وعن (الرواية الجديدة) ، باعتبارها شكلاً جديداً من أشكال النثر الفني أو التعبير الأدبي ، فالرواية الجديدة كما نجدتها عند كل من « آلان روب جرييه » ، وروبير بالنجيه ، وميشيل بورتور ، وناتالي ساروت ، وكلود سيمون ، وكلود ريك ، وآلان بوسكيه » ، على الرغم من الفروق الفردية بين كل من هؤلاء ، إنما هي في صحتها استجابة أدبية واعية للوضع الثقافي الراهن الذي يمر به إنسان الحضارة الغربية .. وضع القهر والحصص والإحساس باللا جدوى .

فإنسان هذه الحضارة غريب ضائع ، فقد إحساسه بكل شيء ، وعبثاً يحاول أن يجد لحياته غاية أو معنى ، فكل شيء من حوله عقيم .. وكل شيء من حوله قبيء وزرئ ، إنه إنسان في حالة انقصام .. لا أقول انقصاماً نفسياً ، ولا انقصاماً ذهنياً ، وإنما هو انقصام حضاري ، فهو يضحك بلا فرح ، ويبكي بلا حزن ، ويتألم بلا وجع ، وإذا تكلم لم يقل شيئاً . وهو يعلم

في ذات الوقت ، أن علاجه ليس في يد الطبيب ، ولا الحكيم ، ولا الواعظ ، وإنما هو في يد الأديب أو الفنان .

فهو في (حالة) ، هذه الحالة ، لا ينبغي أن توضع موضع « تفكير » وإنما يجب أن توضع موضع « تعبير » ، ومن هنا كانت الاستجابة الأدبية والفنية لهذه الحالة الحضارية .. الموسيقى (اللكترونية) ، الفن (السوريالي) أغاني الخنافس ، مسرح العبت أو اللا معقول ، وأخيراً الموجة الجديدة في السينما ، والرواية الجديدة في الأدب .

التعبير وليس التفكير:

وتفسير ذلك حضارياً .. لا فلسفياً ولا سيكولوجياً ، أن إنسان الحضارة الغربية عندما أحس بعجزه عن أن يحيل الفن إلى واقع ، لم يجد بداً من إحالة الواقع إلى فن ، ولما كان قد سمّ الفكر والتفكير ، وكل ما من شأنه أن يحيل ذاته إلى موضوع ، اضطر آسفاً أو غير آسفاً أن يبتدئ المنطق والنظام والمعقولة ، ليلتقي بالأشياء لقاءً حياً مباشراً ، وكأنه يستنشق صباح الحياة الأول ، بعد أن ودع فجر الحضارة الأخير .

ولكن ... إذا كان « التعبير » ، هو البديل الحضاري للتفكير ، فعلى أي نحو وبأي شكل ينبغي هذا التعبير ؟ .

هذا هو السؤال الذي كانت الرواية الجديدة في الأدب ، مثل غيرها من الفنون الجديدة هي الإجابة المباشرة عليه !

فالرواية الجديدة ، بعكس غيرها من أشكال الرواية الأخرى ، التي حاولت أن تعبر عن أزمة الإنسان الغربي ، فور خروجه من الحرب العالمية الثانية ، كانت أروعها تعبيراً عن هذه الأزمة ، لأنها كانت أكثرها اتساقاً مع المضمون وأشدّها تجانساً مع أزمة هذا الإنسان ، فالرواية القديمة سواء عند « بروس ، وجويس ، وفرجينيا وولف » ممن كتبوا قصة تيار الوعي ، أو عند « أراجون ، وبريتون ، وبول إيلوار » ممن كتبوا شعر اللاوعي ، أو عند « كافكا ، وكامى ، وجان بول سارتر » ممن كتبوا الرواية الوجودية ، هؤلاء جميعاً ، حاولوا أن يعبروا عن أزمة الإنسان الجديد ، عن تفككه وتصدعه ، وقهره ومحاصره ، وفقدانه اليقين في كل شيء ، وانتظاره لشيء لن يقع أبداً .

ولكنهم عبروا عن هذه الأزمة الجديدة ، بطريقة (كلاسيكية) نموذجية ، صاغوها في

قالب الأدب التقليدي فجاء شكل هذا الأدب غير متجانس مع فحواه ، فهم قد شعروا بالأزمة الجديدة ، ولكنهم عبروا عنها بطريقة قديمة ، فكانوا غير صادقين ولا حقيقيين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يتمردون على هذا الشكل القديم ، ويأتون بشكل آخر جديد ، يتجانس في التعبير مع ما يشعرون به ، وبذلك يعبرون عن الإحساس الجديد ، بطريقة أخرى جديدة ، فيكونون صادقين وحقيقيين في وقت واحد .

وهكذا نجد أن (الرواية الجديدة) ، تلتخص في أنها طفرة .. طفرة لم تقف عند حدود المضمون كما فعل كتاب الرواية (السيكولوجية) أو الرواية الوجودية ، ولكنها تعدت المضمون ، لتتناول الشكل أيضاً .. فكانت طفرة في الشكل والمضمون جميعاً .

الأشياء لا الأشخاص :

فالرواية الجديدة ليس فيها بطل بالمعنى الإغريق القديم ، ولا بالمعنى الوجودي الحديث ، وإنما من الممكن أن يكون الخوف بطلا ، أو الانتظار أو الملل ، ومن الممكن أيضاً أن يكون البطل بيتاً في الطريق ، أو شارعاً في المدينة ، وجسراً في قرية ، المهم أنه لم تعد هناك بطولات فردية ، وليس من الضروري أن تكون الشخصيات من البشر ، فحياتنا ليست كلها مليئة بالأشخاص ، وإنما هي مليئة أيضاً بالأشياء ، أو بالأحرى مليئة بالأشياء التي تتعلق بالأشخاص .

وعالم الرواية الجديدة مليء بالأشياء ، إنه تشيؤ العالم أو تشيؤ للعالم ، وهذه الشيئية ، هي حجر الزاوية في بناء الرواية الجديدة ، وهي التي أشار إليها الفيلسوف المعاصر « مارتن بوير » عندما قسم العلاقات الإنسانية بين الأشخاص والأشياء ، وذهب إلى أن العلاقات الإنسانية يمكن تحويلها إلى علاقات شيئية ، أي علاقة الإنسان بشيء فإذا اتخذت إنساناً وسيلة أو مطية ، فقد حولته إلى شيء ، وإذا أحببت امرأة لما لها فقط ، فقد حولتها إلى شيء ، ويخلص « مارتن بوير » من هذا كله ، إلى أن مأساة الإنسان في العصر الحديث ، هي أنه قد حول كل ما هو إنساني إلى شيء مجرد من الإنسانية ، وذلك بأن حول كل ما يربطه بالآخرين إلى كلمات على الورق .. إلى إيصالات ، إلى شيكات ، إلى أذونات ، إلى شهادات استثمار ، إلى موافق زواج .

ومعنى هذا أن الإنسان قد رد كل ما حوله إلى عناصر أولية ... إلى أشياء ... فإذا أصاب

الإنسان حزن أو يأس أو ضياع ، فذلك لأنه بإنسانيته قد قضى على هذه الإنسانية ، وراح يحترق آلامه (الرومانسية) ، وعذابات (الوجودية) ، أما مدرسة الرواية الجديدة ، فقد اعترفت بهذه الحقيقة الوجودية ، وسلمت لها بدلا من أن تبكى عليها ، أى أنها اتخذت موقفاً من مأساة إنسان هذا العصر.

ومن هنا كان اتفاق كتاب (الرواية الجديدة) ، على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة ، تعبر عن أزمة الإنسان المعاصر ، وعن ضرورة التعبير عن الواقع بما هو ضد الواقع ، وعن الإنسان بما هو غير إنساني ، وعن الحياة بما هو على التقيض من الحياة .. وهذا هو ما نجده بشكل صارخ في روايات (الأساتيك) «آلان روب جرييه» ، (الدوائر) . «لناتالي ساروت» ، و (شخص ما) «لروبير بالنجيه» ، فكتاب هذه الروايات الثلاث أبدعوا أجواء غريبة وغير مألوقة ، وعوالم غير عادية .. غير عادية على الإطلاق . فالعلاقات المنطقية بين الأشياء تحطمت ، والأوضاع المألوفة بين الأشخاص انقلبت ، والمكان انعدم .. ، لأنه لا تحت هناك ولا فوق ، والزمان تلاشى .. ، لأنه لم يعد هناك قبل ويعد ، واللغة تحولت إلى إشارة ، والحركة إلى صمت ..

ولم يقتصر هذا على الوسيلة المؤدية إلى الغاية ، أو الأسلوب الموصل إلى الهدف ، أعني لم يقتصر الأمر على اعتبار هذه الأشياء جميعاً من قبيل (التكنيك) ، لأن الوسائل نفسها تحولت إلى غايات ، والأساليب أصبحت في ذاتها هي الأهداف ... فالكلمة قد تقصد لذاتها لما فيها من موسيقى أورشاقة أورنين ، والصفحة قد تلون ولا أقول تكتب بالكلمات ، فقد توضع كلمات قليلة وبطريقة غير منتظمة في الصفحة الواحدة ، لأنه إذا كانت الكلمات قد جاءت لتعبر عن بطل ضائع في حضارة ضائعة ، فلم لا تكون الكلمات ضائعة هي الأخرى ؟

«أنا هنا ، ولكن ليس بالطريقة التي أنت موجود بها ، فقط لو كنت تستطيع أن ترى كيف تعمل عيناي .. ظلي يدور حولي ، وأنت تدور حول ظلك من العسير أن أفهم الآخرين .. إنني لا أعيش مثلهم ، إنهم في الفراغ كالسمك في الماء .. أما أنا فلا .. أنا ثقب في قاع نهر» ..

ويعلق «آلان روب جرييه» على هذا المقطع الروائي بقوله ، «إنه لو عاش الناس

بلا حركة ، ولو سلموا بأن يكونوا هذا (الثقب في قاع النهر) ، لوجدوا الماء يأتي إليهم من كل الجهات ، ولرأوا كل التيارات تتكون بطريقة جديدة ، وعند ذلك يأخذ النهر مجراه الحقيقي .

البداية وليست النهاية :

إن كُتَّاب الرواية الجديدة يؤكدون أنهم لا يعرفون بالضبط كيف تنتهى الرواية في أيديهم ، لأنها عبارة عن انفعال وتفاعل يتم بينها وبين المؤلف ، فهي تستسلم له تارة وتارة يستسلم لها هو...

وهذا معناه أن الكاتب لم يعد متأكداً تماماً من أى شيء ، إنه لا ينظر إلى العالم نظرة يقينية ، فاليقين ليس من طابع هذا العصر ، ولا إنسان هذا العصر وهكذا لم يعد من الضروري أن يصف المؤلف أبطاله بدقة أو يفهم أو يوعى ، فنحن لا نعرف ما هي ملامح بطل أو بطلة رواية (العام الماضي في مارينباد) «لروب جرييه» ، إن صح أن هناك بطلاً أو بطلة ، فالبطل والبطلة لا يعرف أحدهما الآخر ، وإنما يخيل للرجل أنه يعرف المرأة ، ونحن لا نعرف من هما بالتحديد .. فنحن أمام شخصيات ليس من الضروري أن تكون مكتملة أو محددة .

وليس في الرواية (حدوتة) ، أى حدث يقع ثم يتطور ويتعقد وأخيراً ينحل لأن هذا الإطار غير واقعي ، أو لم يعد واقعياً ، فلا يوجد في الواقع مقدمات وعقد وحلول ويمثل هذا الترتيب المنطقي ، وإنما هي طبيعة العقل الإنساني كما يقول الفيلسوف الألماني «كانط» ، الذى يمشى على قواعد يفرضها على الواقع ، أما الواقع الإنساني كما يقول «آلان روب جرييه» ، فهو كالعنكبوت يفرز قيوده ، وقواعده ، ويحبل هذه القيود والقواعد معطيات تمشى عليها الحياة اليومية .

وهذا ما عبر عنه «آلان روب جرييه» بقوله : «لن تكون الأشياء انعكاساً باهتاً لنفس البطل المهمة ، وصورة لآلامه ، وظلاً لرغباته ، بالأحرى ، إذا حدث واستخدمت الأشياء لحظة واحدة كقاعدة للأهواء الإنسانية ، فلن يكون ذلك إلا بصفة وقتية . لن تقبل الأشياء طغيان المعاني إلا ظاهرياً .. لكى تكشف لنا إلى أى مدى تظل غريبة على الإنسان» .

وإذا كانت الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ، كما خلفها «بلزاك» وروائيو القرن التاسع عشر ، تعد في نظر «آلان روب جرييه» فكرة قديمة وبالية ، وإذا كان هو شخصياً قد تخلص منها باستبعادها بكل بساطة ، فإننا نجد كاتباً آخر مثل «ميشيل بيتور» يتخلص منهما

بالتأهلهما إن صح هذا التعبير ، وهاتان هما طريقتا التخلص من الشخصية والقصة ، عند كتاب الرواية الجديدة ، فى الحالة الأولى يكتسب العالم الخارجى ما فقده الإنسان من أهمية ، ويصبح عالماً جامداً لا ينفذ إليه أحد ، عالم يكفى الإنسان بالنظر إليه ، لأن الأشياء فيه لم تعد ملكاً للإنسان ، وإنما العكس هو الصحيح . أما فى الحالة الثانية ، فإن العالم الخارجى سرعان ما يتحطم ويصبح ذريعة لوعى لا يجد ما يستند إليه ، لا فى الخارج ولا فى الداخل وتصبح الشخصية لقمة سائغة لما بين العالمين .

فى رواية (التغير) « ميشيل بيتور » ، رجل يدعى « ليون ويلمون » ، يعمل بين روما وباريس بحكم عمله فى الدرجة الأولى ، بالقطار السريع ، وتجربى وقائع الرواية فى أثناء جلوسه لمدة اثنين وعشرين ساعة بالدرجة الثالثة فى هذا القطار .. باريس روما .. وتلور أحداث الرواية خلال حوار مستمر يعقده « ليون ويلمون » بينه وبين نفسه ، مخاطباً ذاته بصيغة « أنتم » .. فقد أقفل دونه الباب فى مقصورة القطار ، كما يقفل على الإنسان وعيه وضيمه وفكره ، وتتوالى الأحداث على شكل تأملات حوارية مستمرة .

ويدور بخلد هينذاك أن يطلق زوجته فى باريس ، من أجل الاقتران بزوجة أخرى فى روما ، ولكن « سيسل » تكتشف أن حبه لها ، إنما هو تكرار لتجربة حبه من « هزيت » زوجته الحالية وأم أولاده ، وذلك حين قضى معها شهر العسل فى مدينة روما ، وعلى الفور تبتعد عنه كما يبتعد عنها هو الآخر .

والخطأ كل الخطأ فى تصور هذه الأحداث ، كأنها أدب ذاتى ، أو تفسير نفسى ، إذ لا يوجد شىء ينتمى إلى ما يسبغه اللا شعور أو التصور الذاتى المحض على الوقائع ، وكل الأحداث تنساب بين قضبان وعى متطلع إلى الوجود ، فى صورة ظاهرة بسيطة ، بغير أدنى تعقيد نفسى أو (سيكولوجى) .

صحيح ، أن الكاتب أراد أن يعالج قضية العلاقة بين الرجل والمرأة ، لكن يكفى أن نقرأ الرواية بانتباه ، لكى ندرك أنه لا يريد ولا يريد منا أن نعرف ما إذا كان البطل سيتخلى عن زوجته لكى يتزوج الأخرى ، أم لا .. فالتغير فى حد ذاته هو ما يعنيه .

والذى يعيننا الآن هو أنه إذا كانت الرواية قد ظلت حتى القرن العشرين مرتبطة بالبطل ذى الشخصية المعروفة المحددة ، أو إذا جاز التعبير ، ذى السجل المدنى المعروف ، فإن أهمية البطل قد زالت عنه فى الوقت الحاضر ، وأصبح على الرواية الجديدة أن تثبت قدرتها على

الحياة بدونه ، كما أنه إذا كانت الرواية فيما قبل الرواية الجديدة ، تروى إحدى القصص بأسلوب محبب ، وتستهدف إقناع القارئ بصحة ما يقرأه ، فإن الكاتب الروائي اليوم كما يقول « روب جرييه » تكمن في قدرته على الإبداع الخردون الاقتداء بأى نموذج ، ومن هنا كان زوال الرواية حسب المفهوم التقليدي للكلمة ، وظهور اللا رواية أو القالب المضاد للرواية ، أو ما يعرف بالرواية الجديدة .

الشكل وليس المضمون :

ويفرق « آلان روب جرييه » بين الشكل والمضمون ، بل يرجع العنصرين إلى الشكل ويعطى هذا الأخير أهمية قصوى ، مرتبطة بطبيعة الحال ، بالأهمية التي يولها للأشياء ، فإذا كان كتاب الرواية التقليدية يذهبون إلى القول بأن « العالم هو الإنسان » ، فعند « روب جرييه » أن (الأشياء هي الأشياء ، والإنسان ليس سوى الإنسان) .
وعنده أن الأشياء خارجية ولا معنى لها ، وهو لا يهدف إلا إلى وصفها فهو يقول : « وصف الأشياء هو الوقوف خارجها ، وأمامها طواعية ، لا يتعلق الأمر إذن بتملكها أو إرجاع أى شىء إليها ، ولأنه أى الكاتب ينظر إليها منذ البداية على أنها ليست الإنسان ، تظل دائماً في مأمن من الإنسان » .

والوصف كما يقول « روب جرييه » هو الوقوف على استقلال الأشياء ، ووصفها من الخارج ، وتسجيل ما بينها من مسافات وأبعاد ، وهذا ما يعبر عنه بقوله : « إن تسجيل المسافة بينى وبين الشئ ، والأبعاد الخاصة بالشئ ، والمسافة بين الأشياء ، وإصرارنا على أن كل ذلك مسافة فحسب ، يعنى تقريرنا أن الأشياء هنا ، وأنها ليست سوى أشياء ، وأن كلا منها محدود بنفسه » .

وعند « آلان روب جرييه » أن « النظر » ، هو خير ما يتيح الفرصة لتسجيل المسافات ، ذلك أنه لا يهتم بالألوان ولا بالظلال ، ولا يعبأ بالبريق ولا بالشفافية ، وإنما هو يهتم بالحدود والمسافات ، وبالتالي فإن النظر أو النظرة هي التي تساعد الإنسان على تحديد مكانه من العالم .
وهنا تنشأ الثنائية بين العالم والإنسان ، بين الذات والموضوع ، بين الشكل والمضمون ، وهنا أيضاً يصبح العمل الفنى شأنه شأن العالم ، شكل حى .. كائن عضوى .. لا حاجة إلى تبريره . وهنا كذلك يكمن في شكل الرواية حقيقتها ، بل ويكمن معناها العميق ، أى

مضمونها ، وهنا أخيراً يصبح الحديث عن مضمون الرواية كما يقول « آلان روب جرييه » ، وكأنه شيء مستقل عنها ، ومثل هذا الحديث يعنى نحو هذا اللون الأدبي كله من عالم الفن . حقاً .. إن العمل الفني كما يقول « روب جرييه » ، لا يتضمن شيئاً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بل يذهب هذا الرائد إلى القول بأن الفنان الحق ليس لديه شيء يقوله ، وإنما لديه أسلوب في القول ، ودليله على ذلك أن الأسلوب هو غالباً ما يبقى من أعمال كبار الكتاب الروائيين . وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الرواية الجديدة بحث ... بحث يوجد معانيه تبعاً بنفسه ، هل للحقيقة معنى ؟ هذا سؤال لا يستطيع الفنان المعاصر أن يجيب عليه ، إذ أنه لا يعلم شيئاً عن الجواب . كل ما يمكن أن يقوله ، هو أنه ربما سيكون لهذه الحقيقة معنى ، بعد أن يمر عليها ... أى بعد أن يبلغ عمله نهايته ، ويصل إلى منتهاه . »

ليس الماضي ولكن المضارع :

وهكذا تحولت الرواية الجديدة شيئاً فشيئاً إلى موضوع للبحث ، بعد أن كانت موضوعاً للفهم ، فإذا كان الروائيون في الماضي قد اجتادوا أن يسردوا (قصة) تبدو وكأنها جزء متجمد من الزمان ، مما حدا بهم إلى اللجوء إلى الفعل الماضي وليس الفعل المضارع ، فإن الرواية الجديدة تروى لنا قصة في سبيلها إلى الحداث ، قصة تبني أحداثها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلاً يبحث عن ذاته ، وتكتمل صورته كلما استطرده في الحديث ، ومن هنا كان التجاء الرواية الجديدة إلى الفعل المضارع .

فكاتب الرواية الجديدة ، لا يكتب وفقاً لخطة مسبقة ، ولا بناء على تخطيط سابق ، وإنما هو يسلم نفسه لروايته ، ويتركها لضميرها الفني ، يتركها تهديه وترشده ، وتعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتملى عليه موضوعها وطريقة تناوله لهذا الموضوع .

إنه يختار البداية ، ولا يعلم شيئاً عن النهاية ، فالبداية هي التي تقود إلى النهاية ، وعندما يمسك بالقلم ويشرع أمامه الورق ، لا يعلم شيئاً عن جوهر العالم الذي يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والحياة وفقاً لإيقاع خطاه ، إن الرواية الجديدة تكاد تبحث بنفسها عن نفسها ، وهي تبني نفسها كلما تقدمت في طريق البحث عن ذاتها ، وعلى ذلك فهي ليست أداة للتعبير

عن حقيقة خاصة ، ولا معنى إذن لرجوعها إلى الواقع اليومي .. وهذا هو ما عناه «روب جرييه» بقوله :

« أنا أبني ولا أنقل ، هذا ما كان يصبو إليه «فلوير» ، بناء شيء من لا شيء ، بناء شيء يقف وحده دون أن يعتمد أو يستند إلى أى شيء آخر خارج العمل القفى نفسه ، هذا هو ما تتطلع إليه الرواية الجديدة » .

ليست الذات ولكن الموضوع :

على أنه إذا كانت قصة تيار الوعي عند «بروست ، وجويس ، وفرجينيا وولف» ، قد صدرت عن فلسفة (التحليل النفسى) ، وصدر شعر اللاوعي عند «أراجون ، وبريتون ، وبول إيلوار» عن الفلسفة (السيرالية) ، وكانت الرواية الوجودية عند «كافكا ، وكامى ، وجان بول سارتر» ، هى الوجه الأدبى للفلسفة (الوجودية) ، فإن الرواية الجديدة يمكن إرجاعها إلى فلسفة الظواهر أو المنهج (الفنومولوجى) الذى وضعه الفيلسوف الألمانى «أدموند هوسرل» ، ألا وهو منهج (الوصف البحث للظاهرة) ؟ ..

فعند كتاب الرواية الجديدة بصفة عامة ، وعند «آلان روب جرييه» بوجه خاص أن مادة الفن ليست فى الذات وإنما هى فى الموضوع ، أى فى العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياء مادية أو ما يسميه هو «الشيء» ، وبذلك تسقط الذات الإنسانية بما تنطوى عليه من أحداث تجري فى الزمان ، ليحل محلها الشيء الموضوعى بما يتصف به من ثبات فى المكان .

نمير أنه إذا كان الإنسان قد ظل حتى الآن يُسقط انفعالاته وتصورات وأفكاره على الأشياء حتى أفقدها شخصيتها الخاصة ، فعند «آلان روب جرييه» ، أن الأشياء تتمتع بوجود مستقل تماماً عن الإنسان ، وليس على الأديب إلا أن يخلصها من الطابع البشرى الذى اعتدنا أن نراها عليه ، بأن يخرجها من نطاق ملاحظته العقلية لكى يصفها وصفاً بحتاً ، يرتد بها إلى نسيجها الأصلى الأول . وبذلك يصير الأديب كما يقول جرييه «كمنكبوت ساكن وسط نسيجه ، أى أنه لا يتدخل ، وإنما يسجل وقيس من المنطقة التى يقف فيها» .

فالإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يرد له نظرتة ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يرفض الصلة بالعالم ..

ولكن هل معنى هذا أن كاتب الرواية الجديدة قد طرح النزعة البشرية ، أوجرد أدبه من كل طابع إنساني ؟ .

كلا بطبيعة الحال ، ولكنه يعنى فى المقام الأول أن الرواى الحديث قد أخذ يبتعد عن رواية التجربة والاعتراف والعاطفة ، ويتجه إلى الاهتمام بالشكل والأسلوب والتجريب المستمر على اللغة ، وذلك بعد أن قطعت الرواية الجديدة ، خطوات واسعة باعدت فيها بينها وبين الحياة الطبيعية والنزعات البشرية .

وإذا كانت هذه الظاهرة التى يمكننا أن نسميها بإطراح الإنسانية ، أو تعرية التعبير الأدبى بقدر الإمكان من النزعات والعواطف البشرية ، قد ظهرت بشكل صارخ عند كتاب الرواية الجديدة ، فإننا نستطيع أن نرتد بها إلى الفيلسوف الأسباني « أورتيجا » أمى « جاسيت » الذى كان أول من دعا إلى تجريد الفن من النزعة البشرية ، فأصبحت هذه الكلمة منذ ذلك الحين ١٩٢٥ ، اصطلاحاً شائعاً فى لغة النقد الحديث .

والفكرة الرئيسية عند هذا الفيلسوف ، هى أن الإحساس الإنسانى الذى يثيره العمل الفنى يصرفنا عن قيمه الفنية ، وخصائصه الجمالية ، وإنما تتحقق لنا المتعة الجمالية الخالصة فى حالة الجمال المجرد من كل هدف ، البعيد عن كل غرض ، وعندما يطبق هذا الفيلسوف فكرته هذه على عصور الفن المختلفة ، نراه يعلى من شأن كل أسلوب فنى يحول الأشياء أو يحورها بقصد تعريتها من حضورها الإنسانى ، فالتجريد فى الفن معناه تحوير الواقع وتغييره ، وهو ينطوى على نزعة التجريد من البشرية ، وهذا هو ما يوضحه « جاسيت » بقوله : « إن المتعة الجمالية التى يشعر بها الفنان الحديث تأتى من هذا الانتصار على كل ما هو إنسانى » .

ولكن ما معنى التجرد من الإنسانية أو طرح النزعة البشرية ؟

معناه استبعاد الحالات العاطفية الطبيعية ، وتخليه التعبير الأدبى ما أمكن من الصفات البشرية ، فالذات مثلاً فى الرواية الجديدة ، قد أصبحت نوعاً من (الجوى الوجدانى) المحايد ، وكلاً أوشكت أن تقع فى العاطفية أو الطراوة ، لجأ الكاتب إلى عناصر تزيد من صلابتها وخشونتها ، وهذا ما نراه بشكل واضح فى روايات « آلان روب جريه » ، التى لا تعرف الفرحة ولا الألم ، ولا تخرج الكآبة بالدموع ، ولا تربط الواقع بالأحلام ، وإنما هى ترف فى جو من التأمل الخالص المحايد .

وليس فى سطور رواية من رواياته قيم نفسية أو أيديولوجية ، وإنما تقتصر الحركة فيها على

حركة اللغة والصور الشبيهة ، وكأنما الكاتب الروائي يخشى أن يضبطه القارئ متلبساً بعاطفة من العواطف البشرية المألوفة ، إن الإحساسات اليومية المعتادة ينبغي أن تصمت في الرواية الجديدة ، بحيث تصبح الرواية كالقصيدة التي يصفها الشاعر « بول فاليري » بأنها « عيد للعقل » ، تحتوى كما يقول أيضاً على أشياء لا يمكن أن يتصف بها في العادة أى إنسان ، ذلك لأن الجهد الفنى ، شأنه في ذلك شأن العمل العلمى ، يحتوى على شئ غير إنسانى ، ومن هنا كانت تسمية الرواية الجديدة ، باللا رواية .. ولكن .. هل معنى إطراح النزعة الإنسانية القضاء على الإنسان ؟ .

كلا بطبيعة الحال ، فإن تجريد المضمونات وردود الأفعال النفسية من طابعها البشرى ، بقصد إعطاء العقل الأدبى أو الذات الروائية حريتها غير المحدودة في التخيل والإبداع ، لا يعنى القضاء المبرم على الإنسان ومكانة الإنسان ، فالرواية الجديدة كما يقول « آلان روب جرييه » ، لا تهتم إلا بالإنسان ، ومكانه في هذا العالم وعلى الرغم من أن الشخصية بمعناها التقليدى لا وجود لها في روايات هذا الكاتب ، فإن الإنسان ماثل فيها باستمرار ، وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الإنسان ماثل في كل صفحة ، وكل سطر ، وكل كلمة .. من رواياتى ، حتى لو وجدنا فيها كثيراً من الأشياء الموصوفة بدقة ، فإن هناك أولاً ودائماً العين التي تراها ، والفكر الذى يعاود رؤيتها ، والعاطفة التي تغير من شكلها ، والأشياء واقعية كانت أم خيالية ، لا وجود لها البتة في رواياتنا خارج الإدراك الحسى عند البشر » ..

« إن أبا الهول أمامى يسألنى ، وليس لى أن أحاول فهم كلمات اللغز الذى يطرحه على .. ليس هناك سوى جواب واحد ممكن .. جواب واحد لكل شئ .. الإنسان » .

ليس الفهم ولكن المشاركة :

وهكذا نرى أن إيجاد هذه الأساليب الجديدة في « التعبير » ، الخالية من طابع « التفكير » وما يستتبعه التفكير من منطق أو نظام أو معقولة ، إنما هو مقصود في ذاته ، لكى يؤدي في النهاية إلى إيجاد عمل فنى متكامل ، يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدي إلى متعة فنية هي الأخرى من نوع جديد .

ولا يفهم من هذا أن الرواية الجديدة إذ تنبذ الشكل التقليدى القديم ، تنبذ معه المضامين

الإنسانية التي كان يحتويها هذا الشكل ، وما تحتويه هذه المضامين من قيم ومبادئ وأخلاق ، فكتاب الرواية الجديدة في تأثيرهم بالنهج (الفنومولوجي) الذي وضعه الفيلسوف الألماني « هوسرل » ، منهج الوصف البحث للظاهرة ، وفي نبذهم في الوقت نفسه لأساليب الرواية التقليدية من وصف (سيكلوجي) أو (ثيولوجي) أو (وجودي) للأشخاص أو الأشياء أو الأحداث ، إنما يشيلون عالماً جديداً ، وإن كانت لبناته هي لبنات العالم القديم . فالجديد هنا هو في وضع هذه اللبنة ، وفي إقامة العلاقات بينها ، فالشخصيات موجودة في الرواية الجديدة ، ولكنها موضوعة في ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يفسرها ، والأشياء قائمة ، ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن الطريقة التي قامت بها ، والأحداث تقع دون أن نعرف لماذا وكيف وقعت ؟

وعلى ذلك ، فالقيم والمبادئ والأخلاق كلها موجودة في الرواية الجديدة ولكنها موجودة بشكل جديد ، أو بشكل خفي أو غير مرئي ، لأن كتاب الرواية الجديدة يتمتعون تماماً عن إصدار الأحكام ، وخاصة أحكام القيمة أو الأحكام التقويمية .

وقد يجادل القارئ أنه لن يستطيع بحال من الأحوال أن يفهم هذا كله ، أن يحل هذه الألغاز ، أو يفسر هذه الأحاجي ، أو أن يعيش لحظة واحدة في صفحة من صفحات الرواية الجديدة ، ولكن توهمه سرعان ما يتبدد ، عندما يعلم أن الكاتب الممتاز من كتاب الرواية الجديدة ، هو من يجعله يألف هذه العوالم الجديدة ، ويعيش فيها كما لو كان يعرفها من زمان . لأن براعته لا تتمثل في مقدرة على الإقناع أو الإقناع ، بل في قدرته على إثارة الإدراك ، ومن هنا كان اعتماد كتاب الرواية الجديدة على المدرك الحسي لدى القارئ .. على ما في الكلمة من موسيقى ، وما في العبارة من إيقاع ، وما في الصورة من أبعاد ، بل وعلى ما في الصفحة من تشكيل .

وأقول المدرك الحسي ولا أقول المدرك الذهني ، لأن كلمة الفهم لا تعني شيئاً ، فالكاتب الروائي الجديد لا يطلب من القارئ أن يفهم شيئاً لأنه لا يحذو حذو « بلزك » ، أو فلؤير ، أو إميل زولا ، أو غيرهم ممن يقدمون للقارئ مادة مهضومة حتى من قبل أن تؤكل ، وإنما كتاب الرواية الجديدة يعتبرون المشاركة هي مهمة القارئ ، مشاركة الشخصية تجربتها ، وحركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسه .

ولعل هذا هو السبب الذي جعل كتاب الرواية الجديدة ، يعتمدون على جعل مهمة القارئ

أكثر صعوبة ، وبالتالي أكثر إيجابية ، فالقارئ لم يعد هو المتلقي السلبي ، وإنما أصبح المشارك الإيجابي ، وسواء عمد كتاب الرواية الجديدة إلى تصوير الأشياء كما عند « روب جرييه » ، أو إلى تصوير الواقع كما عند « ناتالي ساروت » ، أو إلى الحوار الداخلى كما عند « ميشيل بيتور » ، فالقارئ مضطر إلى استكشاف ما وراء الكلمات ، أو ما وراء الوصف الموضوعى ، مما يمكن تسميته (بفنونولوجيا) الرواية .

ومن هنا كانت العلاقة بين كتاب الرواية الجديدة وكتابة السيناريو كما عند « روب جرييه » ، وبينها وبين كتابة الشعر الجديد كما عند « روبر بالنجيه » ، وبينها وبين الفن التجريدى الحديث كما عند « ناتالي ساروت » ، ومن هنا كانت صعوبة بل استحالة ترجمة هذه الأعمال إلى أية لغة أخرى غير لغتها الأصلية ، دون أن تفقد الكثير من أصالتها وطرافتها ، وما فيها من ابتكار وإبداع .

وهذا كله هو ما عبر عنه « آلان روب جرييه » بقوله :
 « إن ما يقدمه الفن للقارئ أو للمتفرج إنما هو طريقة للحياة فى عالم اليوم ، وللمشاركة فى إيجاد عالم الغد ، ولبولوج هذه الغاية ، تطلب الرواية الجديدة من الجمهور أن يتق فى قدرة الأدب ، وتطلب من كاتب الرواية ألا ينجعل من الاشتغال بالأدب » .

جدية الرواية الجديدة :

والمهم الآن ، أن هذه جميعاً معايير نقدية فى أيدى الناقد والقارئ على السواء ، بعكس ما يظن البعض من أن الرواية الجديدة شىء لا تحكمه قواعد ولا أصول ، وبالتالي لا يمكن تمييز الجيد فيه من الردىء ، وبالتالي أيضاً يستطيع أى عابث أو مهرج أن يكتب كما يكتب كتاب الرواية الجديدة .

وليس أدل على جدية الرواية الجديدة ، من انتشارها فى هذا المدى القصير ، وغزو كتابها لدور النشر واستديوهات السينما ، وشاشات التلفزيون ، بل وللجوائز العالمية الجديدة بالاعتبار . ومهما تضاربت الأقوال فى جدية الرواية الجديدة ، فالذى لا يمكن إنكاره هو أن الرواية الجديدة اتجهت إلى على المقومات التقليدية لهذا اللون من الأدب . ولم يكن ليتسنى لهذا الاتجاه الجديد أن يحمى إلا فى وقتنا الحاضر ، عصر التجريد فى الفن التشكلى ، واللامعقول فى الفن المسرحى ، (والسوريالية) فى الفن التشكلى ، والموجة الجديدة فى

السينما ، والصيحات الجديدة في الموسيقى والغناء والأفلام التسجيلية .
إن الواقع كما يراه كتاب الرواية الجديدة ، أعقد وأعمق وأثري بالمشاعر الجديدة من الروايات التي يمدنا بها الإطار التقليدي ، ذلك الإطار الذي انحصر فيه « بلزاك » ، وفلوبير ، وبروست ، وسيلين » وغيرهم من كتاب الرواية الفرنسية ، لذلك فإن الروائيين الجدد يسعون بالطول والعرض والعمق لابتكار أشكال مغايرة ، تعبر عن أحاسيسهم المغايرة .. تلك الأحاسيس الجديدة ، التي عجزت الأشكال التقليدية عن احتوائها واحتوتها بالفعل الأشكال الجديدة .

غير أن جديد النصف الثاني من القرن العشرين هو الذي سيليقي به كتاب المستقبل جانباً ليسمحوا لإحساساتهم الجديدة ، ورؤاهم الجديدة أن تخرج إلى الوجود من خلال الأشكال الجديدة .

إن كل مدارس الأدب والفن مرحلية ، وهذا شيء طبيعي طالما كان الواقع في تغير وتطور مستمرين ، فكل مدرسة تعبر عن واقع ، وكل واقع متغير ، وهذا معناه أن المدارس الأدبية والفنية لابد وأن تتغير . وكما اختفت (الرومانسية ، والواقعية ، والطبيعية ، والتعبيرية ، والرمزية ، و (السورالية) ، سوف تختفي الرواية الجديدة ، إلا إذا كان لها ما يبررها من واقع الفن أو الفكر الإنساني المعاصر . أجل ، إن الرواية تجدد نفسها ، وهي تبحث بالتحاح واحتياج حقيقيين عن (التقاليد الجديدة) ، فلا تقفوا في طريقها ، ودعوها تخرج إلى الوجود لتحيات وتعيش ، وهذا ما عبر عنه « آلان روب جرييه » تعبيراً صريحاً موجزاً قال فيه : « لا نعرف ما ينبغي أن تكون عليه الرواية ، الرواية الحقيقية ، نعرف فقط أن الرواية اليوم ستكون تلك التي سنكتبها اليوم ، وما علينا أن نشبهها بما كانت عليه بالأمس » .

نحن .. والرواية الجديدة :

والسؤال الآن هو هذا

هل نستورد الرواية الجديدة شتلة خضراء نزرعها في أرض الواقع العربي ليحدو حدودها

كتابنا المعاصرون ؟

في رأي أن الرواية الجديدة نبات أجنبي خالص ، وأن اقتلعه من أرضه نباتاً أخضر ، لزراعته في واقعنا العربي المغاير ، إنما هو (تهجين) أدبي لا ينفع وقد يضر ، وإنما الذي ينفع

هو استيرادها (تماراً) ناضجة وطازجة ، نذوقها ونهضمها ، لا على سبيل الاستهلاك وإنفاق العملة الصعبة ، ولكن على سبيل التثيل والاستيعاب . والإفادة منها في التعبير عن ذواتنا الأصيلة ، برواياتنا الخاصة التي تعبر عن كل ما فينا من هموم ، وعن كل ما يحدونا من أشواق ، دون أن ننزل في ذات الوقت عن التيارات الإبداعية في عالمنا المعاصر .

فقد جاء الوقت الذي يحتم علينا أن نفتح على كل الحركات الأدبية الجديدة في العالم من حولنا ، انطلاقاً من أن الآداب العالمية لا تكف عن تبادل الأخذ والعطاء منذ عصر الأساطير . وأنها تتجه نحو مزيد من التفاعل بحكم تداخل المصائر الإنسانية في شتى أرجاء العالم ، وأن ظهور ما يمكن تسميته بالوعي العالمي لدى إنسان العصر الحاضر . يجعلنا أكثر حرصاً على أن يكون أدبنا الإبداعي نتيجة لوعي أصيل وثيق الصلة بالبيئة من ناحية ، وسعى دعوب لايجاد الأشكال الفنية القادرة على التعبير عن هذا الوعي من ناحية أخرى .

وليس أدل على ذلك من أن هذه الحركات الأدبية الجديدة نفسها توشك أن تكون ثمرة لقاء صحي وحقيقي بين الثقافات ، بحيث تعود فتلقى بدورها بعد ذلك في نفس الثقافات التي أخذت منها ، كما تمتد إلى ثقافات أخرى :

ولا جدال في أن رواد الرواية الجديدة قدموا أعمالاً جادة ، وقاموا بتجارب جريئة في فهم الرواية ، وإن أفضل ما يقال فيهم هو ما قاله الفيلسوف الأسباني المعاصر أورتيجا إي حاست ، في آلان روب جرييه باعتباره أحد زعماء هذه الموجة :

« إن المهمة التي يضعها أمام نفسه هائلة ، إنه يريد أن يخلق من العدم ، وأنوقع فيما بعد أن يكون ما يطمح إليه أقل ، وما يحققه أكثر ! » .

الصرخة السابعة عشرة

« جان بول سارتر »

الإنسان محكوم عليه بالحرية !

« هذه الحرية كم بحثت عنها .. كم كانت قريبة
منى بالقدر الذى لم أكن قادراً معه على
مشاهدتها .. على لمسها .. فلم تكن هي إلا أنا ..
أنا حريق .. أنا محكوم على بأن أكون حرّاً .. لماذا
أصنع بذاتي ؟ ما عساني صانع بكل هذه
الحرية ؟ » .

« ج . ب . سارتر »

« أى نعم لا هو الحلم ، ولا هي اليقظة ، وقد آن لنا أن نعرف .. هل نريد أن نستيقظ أو
ننام ؟ .. »
« إننا بنفس الحجارة نستطيع أن نبني للحرية قبرا ، ونستطيع أن نشيد لها مبعداً .. » .
« إنه حتى مقابض الجلاذ لا تعفينا من أن نكون أحراراً » .
« عندما يعطى الإنسان للتاريخ غاية ، فإن كل شيء فيه يأخذ معناه .. » .
« إنني مسئول عن كل شيء ، ومسئوليتي تمتد إلى تلك الحرب التي اشتركت فيها
كما لو كنت أنا الذى أعلنتها .. » .
« إن الإنسانية تحدق بعينيها إلى كل ما يفعله الإنسان ، لكي تتخذ منه قانوناً تسير على هديه
وتعمل بمقتضاه .. » .
« الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فتى شرعت فيها ، إن طوعاً أو كرهاً ، فأنت
ملتزم .. » .

تلك كانت بعض كلماته ، وهى الكلمات القوية الهادرة التى كانت أشبه بعاصفة على العصر ، أوصرخة احتجاج فى وجه عالمنا المعاصر ، وبألها من كلمات كان لها دوى المدافع وصوت طلقات الرصاص ، بحيث أحدثت أثرها البالغ وتأثيرها البالغ فى وعى الشبيبة المعاصرة ، فمن راحوا يرددونها فى الحى اللاتينى ، وفى جميع أحياء باريس وهم يرفعون شعارات تلك الفلسفة (الوجودية) الجديدة ، التى تقف فى وجه طغيان النازى ، توقظ غفاة البشر ، وتفجر أبداع وأروع ما فى أعماق الإنسان ، وتبشر بخلاص إنسانى من نوع جديد ، وتعيد إلى قاموس العصر كلمات كان الناس قد نسوها من زمان .. الموقف البطولة والنضال ، الاختيار والقرار والمصير ، الحرية والمسئولية والالتزام ... وغيرها من الكلمات التى كانت تخرج من فم ، وتسيل على قلمه ، ويتلقفها الناس ، فإذا هى منشورات ثورية توزع على جميع المواطنين ، وتهيب بالمواطن العالمى أن يذود عن الحرية فى أية رقعة على خريطة العصر . إنها كلمات حية وحقيقية ، فيها طعم الماء ورائحة الدم ، تحولت فى حياة صاحبها إلى سلوك وفعل ، وترجمت فى ضمائر الناس إلى موقف والتزام ، وذلك لأنها كلمات حاولت أن تربط بين السياسة والأخلاق ، أو بالأحرى حاولت أن تعيد السياسة إلى حرم الأخلاق ، إنها كلمات صاحب (الكلمات) ... كلمات « جان بول سارتر » الذى كانت حياته وأعماله تمثلان وحدة حية ، أوحياة واحدة ، يصعب منها الفصل بين الأديب الروائى ، والكاتب المسرحى ، بين الفيلسوف الوجودى ، ورجل السياسة ، بين المفكر الاجتماعى ، وعالم الأخلاق . فهؤلاء جميعاً كانوا كلاً فى واحد ، وكان هذا (الواحد) هو « جان بول سارتر » .. الإنسان الذى أحس بنضبات قلب العصر ، والمفكر الذى صاغ عصره فى فلسفة وجودية إنسانية ، والصحفى الذى تشبع وعيه بمأساة الجيل .

لقد حمل « سارتر » آلام العصر على كتفيه ، وتحمل مأساة الجيل بفكره الوجودى اللاذع ، وحسه الأخلاقى الشجاع ، ونذر نفسه للدفاع عن الحرية فى أية رقعة من العالم ، وعلمنا أن الشاعر ، والمناضل ، والسياسى ، والفيلسوف ، والصحفى ، ورجل الأخلاق ، يمكن أن يتواجدوا جميعاً فى شخص واحد ، لأن هذا الشخص الواحد ، وإن كان فيه جزء من التاريخ المتغير ، إلا أن فيه أيضاً جزء من الأبدية الخالدة .

أجل إن (الثنيان) لا تقف فى وجه (الجدار) ، ولا (الدباب) تتعارض مع (دروب الحرية) ، ولا تعترض (المومس الفاضلة) طريق (الشيطان والرحمن) ، كما لا تطغى

(الأيدي القذرة) على (موق بلا قبور) .. ، ولا (سجناء الطونا) ، على (نساء طروادة) ، ولا (الوجود والعدم) ، على (الماركسية والوجودية) ، ولا (نقد العقل الجليل) ، على (الوجودية فلسفة انسانية) ، فهذه كلها كتابات « سارترية » ، « وسارتر » هو هذه الكتابات ، وهي ليست مجرد كلمات فوق الورق ، ولكنها أفكار تتوهج بالثورة ، وأحاسيس تنتر بالمأساة ، وآراء تشخص الداء وتصف له الدواء ، وتغوص في ضمير العصر ، وتشعر إنسان عالمنا المعاصر بالفخر كلما تذكر أن قلبه كان ينبض وقلب « سارتر » في عصر واحد .

ومن منا ينسى كلمات « سارتر » في (جمهورية الصمت) ، وهو يصرخ بأعلى صوته دفاعاً عن الحرية . ومطالبة بالمسئولية ، وتأكيداً على معنى الالتزام ! ..

« وبسبب كل هذا فنحن أحرار .. لأن اسم النازي شبح في أفكارنا ، فإن كل فكرة صحيحة هي انتصار .. ولأنه توجد شرطة قوية للغاية تريد أن ترغمنا على أن نلوذ بالصمت ، فإن كل كلمة لها قيمة إعلان مبادئ ، ولأنهم اصطادونا ، فإن كل حركة من حركاتنا لها ثقل الالتزام المقدس .. وكان كل اختيار لدى كل منا اختياراً حقيقياً شرعياً . لأنه كان اختياراً مباشراً في وجه الموت .. » .

هذا هو « سارتر » .. الإنسان الحديث ، الإنسان الحر حرية كاملة ، الإنسان الذي تحرر من كل مؤثر خارجي .. طبيعي ، أوديني ، أو اجتماعي ، والوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، فإذا كان لعصرنا جوه الخاص ، فقد كان « سارتر » هو التعبير الحقيقي والحي عن هذا الجو .

نعم .. إن الحرية الباقية هي الاختيار الحر للكفاح من أجل أن نصبح أحراراً ، أي حرية الالتزام الذي يخوض معركة التاريخ ، لا حرية المتفرج من فوق قمة وحيدة خارج التاريخ .. الحرية الجوهرية التي لا يمكن انتزاعها من الإنسان هي أن يقول « لا » ، وتلك هي الفرضية الأساسية في نظرة « سارتر » للحرية الإنسانية ، وقد يستطيع المخدر أو الألم في لحظة من اللحظات أن يجعل الضحية تفقد وعياً تحت وطأة التعذيب ، وهذا يعترف ، ولكن حالماً يستعيد نورانية العقل مها كانت صغر مساحة العمل المتاحة له ، فهو يستطيع أن يقول في وعيه « لا » ..

وهكذا .. فالوعي والحرية متلازمان ، فإذا أمكن استلاب الوعي من الإنسان أمكن انتزاع هذه الحرية .

إن « سارتر » ينسب للإنسان نوع الحرية التي كان « ديكارت » قد عزاها لله ، وهو يصفها بأنها الحرية التي كان « ديكارت » سيمناها للإنسان سرّاً ، ولم يكن محدوداً بالعقائد (اللاهوتية) التي كانت في زمانه وفي عصره ، أليس الإنسان هو ظل الله على الأرض ، أو بالأحرى هو خليفة الله في الأرض ؟

وإذا كانت تلك هي نبوءة « دستوفسكي » ، ونيتشه « ، فإن سارتر هو وريثها الشرعي ، وإذا كان بين الثلاثة نوع من الاختلاف ، فهو في أن « دستوفسكي » ونيتشه « فيلسوفان مجنونان » ، على حين أن « سارتر » يقدم رأيه بكل نورانية العقل الحديث ، ويقدمه كأساس للعمل الإنساني والاجتماعي والأخلاقي .

إن وجود الإنسان عند « سارتر » يسبق ماهيته « هو » ، إنه يوجد أولاً ، ومن مشروعه الحر الذي يكون عليه وجوده ، يستطيع أن يختار ماهيته .

« وسارتر » يفهم هذه الحرية على أنها حرية فردية ، ويفهم قرار اتخاذ الماهية على أنه مشروع فردي ، وينظر إلى فعل التغيير بالنسبة للوضع على أنه مخاطرة فردية . لكن سارتر لا يريد أن يفهم هذه القضية وأن تفسر بمعنى (الحرية الداخلية) فحسب ، فالعبد حر بالفعل في أن يكسر قيوده ، لأن معنى القيود لا ينكشف إلا في ضوء الهدف الذي يختاره ، فإما أن يظل عبداً ، أو أن يغامر من أجل أن يحرر نفسه من العبودية .

وهذا ما عبر عنه « سارتر » تعبيراً رائعاً ومروعاً قال فيه : « إن سر الإنسان لا يمكن في (عقدة أوديب) ، أوفى عقدة نقصه ، بل هو ، حد حرته الخاصة ، وقدرته على مقاومة التعذيب والموت .. لقد قدمت ظروف النضال لأولئك الذين انخرطوا في سلك المقاومة السرية ، خبرة من نوع جديد ، فهم لم يحاربوا على المكشوف مثل الجنود ، بل كانوا في ظل الظروف متوحدين ، قتلوا في وحدة ... أسروا في وحدة .. واجهوا التعذيب متوحدين عراة في حضرة جلادهم ... المسؤولية المطلقة في الوحدة المطلقة أليس هذا هو التعريف الكامل للحرية ؟ »

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، تنقلنا مباشرة إلى البعد الثاني من أبعاد (الثالث السارترى) ، أو (الثلاثية السارترية) .. وهو المسؤولية .

فالحرية تعاشها المسؤولية ، وحيث يكون الإنسان حراً يكون مسئولاً عن هذه الحرية في جميع مجالات الوجود ... في انفعالاته وعواطفه ، وكذلك في إرادته ، حتى لقد تصوّر

الإنسان بحريته إلهاً صغيراً ، فإننا نراه يربط هذه الحرية بمسئولية مماثلة ، بل إنه يذهب إلى أن الإنسان وقد حكم عليه بأن يكون حراً يحمل ثقل العالم كله على كتفيه ، بحيث يكون مسؤولاً عن نفسه وعن العالم .

وإذا نحن اعتدنا وقلنا إن « سارتر » نفسه قد عرف الإنسان بأنه حرية في موقف ، وأن هذا الموقف يتضمن اللا حرية والضرورة أحياناً ، لأجاب بأنه حتى في السجن أوفى الحرب أوفى أيدي الجلاد يظل الإنسان حراً ، لأن الإنسان قد اختار أن يكون في هذا الموقف ، إنه يقول في كتابه الخالد (الوجود والعلم) :

« كل ألوان النشاط متكافئة . . يستوى أن يعاقب المرء كئوس الخمر ، أو أن يقود الشعوب ، فإذا تغلب أحد هذه الألوان من النشاط على الآخر فلن يكون ذلك بسبب غرضه الحقيقي ، بل بسبب درجة الشعور التي لديه عن هدفه المثالي . وفي هذه الحالة ، قد يحدث أن يقتصر هدوء السكان على الهيجان الذي لا طائل تحته عند من يقود الشعوب » .

ولكن « سارتر » سرعان ما يعود إلى تأكيد معنى المسئولية ، وإلا فقدت الحرية كل ماله من قيمة ، وهو ما يؤكد من خلال طرحه لمشكلة الاختيار في السلوك ، اختيار يواجهه نفس المأزق الذي واجهه (حار بوريدان) في المناقشة الفلسفية المعروفة في القرن الرابع عشر .. حار جائع وعطشان ، وضعوا العلف على يمينه والماء على يساره فبات من الجوع والعطش ، لأنه لم يستطيع أن يختار ، بأي الاثنين يبدأ ؟

وهذا هو ما عبر عنه « سارتر » ، عندما عاد يقول في مجلته « المعصور الحديث » :
« إن حريتنا اليوم ليست سوى اختيارنا الحر أن تناضل لكي نكون أحراراً ، نحن في هذا العصر في قصص حديدي ، فيجب أن نتحد لنحطم القضبان ، ولكي نكتسب الحق في التأثير على الناس الذين يناضلون ، يجب أولاً أن نشارك في معركتهم ، وهذا الذي يرى التراجع الحاضرة مجرد صراع غبي بين وحشين شائئين متساويين في الخطأ ، هو رجل قد انفرد بنفسه في أحد الأركان » .

وهذا معناه أن المسئولية التي دعا إليها « سارتر » ، لها معنى طبيعي إلى جانب معناها الأخلاقي ، بمعنى أن الإنسان الحر ينظر إلى نفسه باعتباره مؤلف الأشياء جميعاً ، وعنه تصدر جميع الأشياء ، وبهذا يكون مسؤولاً من الناحية الطبيعية ، وكذلك من الناحية الأخلاقية ، إنه يؤكد على مسئولية الفرد تجاه الآخرين حتى في القرارات الوحيدة ، وهو يجعل الإنسان

مستولا حتى عن الأعمال التي لم يرتكبها ولم يفعلها ، وحتى عن المواقف التي لم يتخذها ولم يخلفها . لأنه بمقدار ما هو حر حرية كاملة ، فهو مسئول كذلك مسئولية كاملة .
وهنا يبرز بعد الالتزام في الفلسفة السارتريّة ، أو البعد الثالث من أبعاد هذا الثلاث العظم .. « جان بول سارتر » .

فبمقدار ما تؤدي الحرية إلى للمسئولية ، تؤدي المسؤولية إلى الالتزام ، « وسارتر » كما يقول « ف. هـ. هيتمان » ، هو فيلسوف الالتزام ، كما أنه فنان الالتزام ، وقوة فلسفته وفنه تنبعان من هذه الحقيقة ، فضلا عن أن نشاطه العالمي في الدفاع عن الحرية وعن السلام ، لا يحتاج إلى بيان ، ولقد عبر « سارتر » عن ذلك صراحة في كتابه (الوجودية فلسفة إنسانية) ، بأن جعل الوجودية في جوهرها (فلسفة فعل والتزام) ..

والواقع أن فلسفة الالتزام عند « سارتر » ، تتجاوز معنى الاختيار عند « كيركيغارد » ، كما تتجاوز تعريف « هيجل » للفلسفة بأنها تعبير عن روح العصر ، وتتجاوز بعد هذا وذاك مفهوم « ماركس » عن الفيلسوف ، وكيف أنه الممثل (الأيديولوجي) لطبقته .. ذلك لأن فلسفة الالتزام عند « سارتر » لم تظهر في فراغ ، فهي قد كتبت للآخرين ، وفي علاقة مع الآخرين ، وفي موقف تاريخي محدد .

وعلى الكاتب كما يقول « سارتر » نفسه أن يكون واعياً تماماً بهذا الموقف ، وأن يكون قادراً على التعبير عنه ، وعليه أن يتحمل المسؤوليات الناتجة عن هذا الموقف ، كما أنه عليه أن يتحمل تبعه اختياره ، وأن يدخل في اعتباره التزاماته بإزاء الآخرين .

إن الالتزام عند « سارتر » ، يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، إنها استجابة إنسان في العالم ، وحاضر بإزاء هذا العالم ، إنسان يفكر في أنه قادر على تحويل الموقف الذي يجد نفسه فيه باختياره ، ومن ثم فهي استجابة تتضمن التقييم .

ولكن إذا كان التزام « سارتر » يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، فصد من يلتزم ؟ إنه يلتزم ضد المطلق وضد كل فكرة غيبية تتجاوز وعي الإنسان ، إنه يلتزم ضد (المتجاوز) ، ويرى أن هذا المتجاوز غير موجود ، ومن العبث البحث عنه ، إنه يلتزم ضد حسن النية لدى الإنسان ، ويرى أن الأعمال بالأفعال ، وليست بالنوايا الطيبة ، إنه يلتزم ضد التأمل (الميتافيزيقي) من أجل السلوك الاجتماعي .

ولكن .. هل هو التزم ضد أشياء وليس التزم بأشياء ؟

إنه ليس التزاماً أمام أحد ، وليس كذلك التزاماً بمبدأ محدد ، فإذا بقي فيه بعد ذلك لكى يكون التزاماً حقيقياً ؟

إن « سارتر » يعرف الالتزام بأنه (التحديد الذاتي للغاية المختارة) ، وذلك فى مقابل موضوعية الالتزام عند (الماركسيين) ، التى هى (معرفة الغاية المحددة موضوعياً) ، وفى مقابل ذاتية عدم الالتزام عند « كامى » الذى ينكر الغاية ، ويتساءل ، « وإذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية ذاتها ؟ » ..

وهنا يبرز معنى الالتزام عند « سارتر » من خلال فهمه لمعنى التاريخ ، فهو يقول : « أنت تسأل : هل للتاريخ معنى ؟ هل له غاية ؟ أما أنا فأرى أن سؤالك نفسه ليس له معنى ، فالتاريخ إذا انفصل عن الإنسان الذى يصنعه ، لا يكون سوى مفهوم مجرد لا حراك فيه ، بحيث لا نستطيع أن نقول إن له غاية أو ليس له غاية ، فالمشكلة ليست مشكلة أن نعرف غايته ، بل أن نعطيه غاية » ..

ومن هذا المنطلق ، من هذا الفهم لمعنى التاريخ ، يعود « سارتر » إلى ركيزته الفلسفية الضرورية ، ألا وهى (الحرية) ، وذلك لكى يربط بينها وبين الالتزام ، بحيث لا تكتسب هذه الحرية مشروعيتها إلا من خلال الالتزام ، فعنده أن الحرية إذا كانت هى قوام الفعل الإنسانى ، فلا يتأتى لها ذلك الا عندما تظهر فى الالتزام .

هذا عن الالتزام بإزاء التاريخ ، ولكن ماذا عن الالتزام بإزاء الحياة اليومية ؟ يقول « سارتر » فى كتابه (الوجود والعدم) :

« حق القيم اليومية المعتادة تستمد معناها من مشروع أولى لنفسى ، هو بمثابة اختيارى لنفسى فى العالم ... ، والاختيار هو العمل على أن ينبثق مع التزامى نوع من الامتداد المتناهى لديمومة متصلة ، والاختيار الجديد يلدو كبداية من حيث هو نهاية ، وكنهاية من حيث هو بداية » .

وإذا كانت التوضيح هى ضريبة الالتزام ، فهناك مقياس آخر يجب أن يستخدم فى الكشف عن الالتزام ، هذا المقياس هو التساؤل التالى : « ماذا لو تصرف الآخرون مثل ؟ ماذا لو اتخذ الآخرون منى مثلاً أعلى ؟ .. » .

وعند « سارتر » أن مثل هذا التساؤل ، تساؤل محتوم ، ولا يمكن تجنبه إلا بجذاع الذات ، ومن هنا يخرج الالتزام (السارترى) من الذات إلى الآخرين ، برغم أنه يتم داخل الذات ،

فتصبح المسئولية عن الفعل مسئولية عن الذات وعن العالم كله ..

هذا هو «سارتر» ، أو بالأحرى ... «جان بول سارتر» ، ثلاثية الحرية والمسئولية والالتزام ، وهى الثلاثية التى شكلت فلسفته الوجودية ، والتى عبرت أروع تعبير وأجلاء عن أزمة العصر ، أو عن أزمة الإنسان فى هذا العصر ، وأن تفهم «جان بول سارتر» ، معناه كما تقول الكاتبة «إيريس ميردوخ» ، أن تفهم شيئاً بالغ الأهمية عن عصرنا الحاضر ، فهو كفيلسوف ، وروائى ، وسياسى ، وكاتب صحفى .. مفكر عصرى .. بكل ما تحمله الكلمة من معان ، وأن أسلوبه لهُ بحق أسلوب العصر .

ولكى نضع «سارتر» فى تيار عصره ، لابد لنا قبلًا من أن نتعرف على ملامح ذلك العصر الذى جاءه «سارتر» ليغيره تغييراً جذرياً ، ويضع على جبينه بصمات لا تمحى ، بل لكى يضع اسمه علامة على ذلك العصر .. عصر «جان بول سارتر» ..

فقد جاء «سارتر» ، ليقف فى طريق ثلاث حركات من الفكر الفلسفى فيما بعد «هيجل» هى : الماركسية ، والوجودية ، والظواهرية ، وسرعان ما أحس بنضجه الشاعرى الحساس ، وحسه الفلسفى القوى ، بأن هذه الحركات جميعاً ، إنما تثقل كاهل العصر ، وتستلزم بعض التعديلات ، فما كان منه إلا أن استخدم الأدوات التحليلية لدى (الماركسيين) ، وشاركهم فى عاطفتهم الجامحة للعمل الثورى ، لكن دون أن يتقبل نظرتهم الحتمية لقانون الجدول أو (الديالكتيك) ، باعتباره مفكر (ديمقراطى) متحرر ، كما أخذ من «كيركيغارد» فكرته عن الإنسان (الميتافيزيقى) ، وأعطى الحرية كل الحرية لهذا الإنسان ، وأخيراً أفاد من منهج «هوسرل» (الظاهرى) ، ومصطلحاته (الفينومولوجية) ، بعيداً عن نزعة «هوسرل» (القطعية) وتوقعاته (الدوجماتيقية) .

وفوق هذا كله ، راح يفيد من الأنظار التحليلية النفسية كما عند «فرويد» ، وذلك فى التعرف على الوعى الذى يركز عليه فى تحديد الحقيقة الإنسانية .

وهنا لابد لنا من الوقوف عند التحليل النفسى الوجودى لدى «سارتر» ، قبل الانتقال إلى عالم الإبداع الأدبى والفنى ، سواء فى الرواية أو فى المسرح على اعتبار أن الذات الفردية هى مصدر الإبداع الأدبى والفنى ، وهى همزة الوصل بين العالمين الخارجى والداخلى . وعند «سارتر» أن (اللا شعور) فكرة مرفوضة ، وأن الظاهرة النفسية لا تكون إلا متلازمة مع الشعور ومطابقة له ، وهو يؤيد رفضه بتحليله لظاهرة المقاومة فى عملية التحليل النفسى

(الفرويدى) . حيث تقل مقاومة المريض عند نقطة بعينها من التحليل ، ويتعرف فجأة على الصورة التى يقدمها له المحلل عن نفسه ، ويكون هذا التعرف بمثابة علامة لدى المحلل النفسى على أنه قد توصل إلى هدفه ، واستطاع أن يجعل المريض يشعر بعقدة نقصه ، أو بالأحرى يشعر بلا شعوره ، وهنا ينتقل المحلل النفسى من مرحلة التشخيص إلى مرحلة العلاج . فإذا كانت العقدة لا شعورية حقاً ، وهذا معناه انفصال الرمز عما يدل عليه في لا شعور المريض بواسطة حجاب حاجز ، فكيف يقدر المريض على الربط بين الرمز ودلالته ، وكيف يتمكن من المعرفة ؟

إننا إذا منحناه القدرة على المعرفة ، فمعنى هذا أنه في هذه الحالة لن يكون غير واثق ، بل لابد أن يكون واعياً ، وإلا ماذا تعنى المعرفة إلا أن يشعر الشخص بأنه قد عرف ؟ .. إننا يجب أن نقول على عكس ما يقوله « فرويد » ، إنه بقدر ما يكون المريض واعياً ، بقدر ما يعرف الصورة المقدمة إليه عن نفسه ، وعلى ذلك فإن التحليل النفسى لا يعطيه شعوراً بنفسه ، وإنما يعطيه معرفة بها ..

وهنا يفرق « سارتر » بين الشعور ، وبين المعرفة ، فتفكير الشخص بمدى بشبه معرفة بخطة حياته ، وهذا التفكير يشيع فيه ضوء ساطع ، لكنه لا يستطيع أن يعبر عما يظهره هذا الضوء ، بمعنى أن الاختيار المبدئى للشخص يكون غامضاً ، مهما سيطر عليه من ضوء التفكير ، إذ يشعر به الشخص ، لكنه لا يستطيع أن يعرفه إلا بالتحليل (الوجودى) .

مهمة التحليل النفسى الوجودى إذن ، كما يقول « سارتر » في كتابه (الوجود والعدم) ، هى البحث عن الاختيار الأولى للشخص ، وتحديد الخطة الأولية التى رسمها لحياته باختياره الحر ، وهذا البحث عن الاختيار الأولى ، وليس عن عقدة خفية هو الذى يميز التحليل النفسى (الوجودى) عن التحليل النفسى (الفرويدى) .

فالتحليل (الوجودى) عند « سارتر » يستهدف كشف الاختيار الذاتى الذى بواسطته يعلن الشخص لنفسه من هو ، أى يحدد به الشخص ماهية نفسه ، وذلك من خلال تفسير سلوكه ورد هذا السلوك إلى علاقات أساسية في حياته ، ليست هى العلاقات الجنسية التى بحث عنها « فرويد » ، ولا العلاقات الخاصة بإرادة القوة التى بحث عنها « أدلر » ، وإنما هى علاقات خاصة بالوجود ، علاقات تتمثل في موقف الشخص من الوجود ، وفهمه لهذا الوجود ، واكتشافه لطريقة وجود الإنسان في هذا العالم ، واختياره لوجوده ولعلاقته بالعالم .

وكما يرفض « سارتر » في التحليل النفسى الوجودى فكرة اللا شعور ، يرفض معها بالتالى فكرة الرقيب ، فعنده أن الرقيب إذا كان يعمل بدقة وتميز كما يريد له « فرويد » ، فلا بد أن يكون واعياً بما يكبته ، لا بد أن يقرر ماسوف يكبته ، وما سوف يسمح له بالمرور ، ويميز بين كل منهما ، وإلا كيف نفسر سملحه بالتعبير عن دوافع الجوع والعطش ، والدوافع الجنسية المشروعة ، ومنعه من التعبير عن الدوافع الأخرى ؟

يقول سارتر إن مقاومة المريض تعنى أن الرقيب يستعيد ما قد كبته ، وتعنى كذلك أن الرقيب يدرك الهدف الذى يرمى إليه المحلل النفسى بالأسئلة التى يلقيها على المريض ، وهى تدل على وجود عملية ذهنية يقارن فيها الرقيب الطرفين أحدهما بالآخر ، يقارن ما قد يكبته من ناحية ، بالغرض الذى افترضه المحلل النفسى ، لكى يفسر به حالة المريض من ناحية أخرى . فإذا كان على الرقيب كما يقول « سارتر » أن يقوم بكل هذه العمليات ، وهو قائم بها بالضرورة ، لكى تتحقق مقاومة المريض ، فإن هذا يحتم أن يكون الرقيب واعياً شاعراً بالموقف كله ، وهذا معناه إلغاء فكرة اللا شعور التى تستلزم فكرة الرقيب ، وإلغاء فكرة الرقيب المترتبة على فكرة اللا شعور ، والسؤال الآن : إذا كان « سارتر » قد عمل على إلغاء هاتين الفكرتين وهما دعائتا التحليل النفسى (الفرويدى) ، فماذا يستبيلها ؟

إنه يستبيلها بفكرته عن خداع النفس ، أو سوء الطوية ، وهو كثيراً ما يعنى بها الكذب ، إلا أن « سارتر » يفرق بين الكذب بالمعنى المعروف ، ويبين الكذب بمعنى خداع النفس ، فالأول يعنى أن الكاذب يكون واعياً كل الوعى بالصدق الذى يخفيه ، وعادة ما يكون خبيثاً يؤكد فى عقله الصدق ، وينفيه فى كلامه لمصلحته الشخصية . والكذب بهذا المعنى يتضمن وجود شخصين ، ويستفيد من الثنائية الوجودية بين الذات وبين الغير ، وما هكذا خداع النفس ، فالشخص فى حالة خداع النفس ، لا يخفى الصدق عن شخص آخر ، وإنما هو يخفيه عن نفسه ، وفى هذه الحالة لا يكون هناك خادع ومخدوع ، ويقول « سارتر » فى خداع النفس :

« إن هذا الخداع قوامه توليف أفكار متعارضة ، أى أفكار تؤيد حكماً وتنفيه فى ذات الوقت ، على أن التوليفة الناتجة عن ذلك تستفيد من الازدواج فى الطبيعة الإنسانية ، ذلك الازدواج الذى يرتبط أحد طرفيه بالواقع ، فى حين يحاول الطرف الآخر أن يجاوز ذلك الواقع إلى ما هو مثالى » .

إن مبدأ التحليل النفسى الوجودى ، هو أن الإنسان عبارة عن كينونة كلية شاملة ، وليس تجمعاً أو تجميعاً ، وغاية هذا التحليل ، هو تفسير النشاطية التجريبية لدى الإنسان ، وبناء على ذلك يجب رد السلوك الجزئى إلى العلاقات الأساسية ، أى إلى الكينونة ، وليس إلى الناحية الجنسية ولا إلى إرادة القوة .

وهذا التحليل يسترشد منذ البداية لكى يتجه إلى استيعاب الكينونة ، وإلى اكتشاف نمط كينونة الإنسان فى مواجهة العالم ، وإلى كشف الحرية الأولية والاختيار الذاتى التلقائى ، وإذا ما تم تصنيف النتائج ومقارنتها ، أمكن تمهيد الطريق للمناقشة العامة للحقيقة الإنسانية باعتبارها الاختيار التجريبى للغايات التى تنشدها هذه الحقيقة .

تلك هى الخطوط العريضة فى نظرية التحليل النفسى (الوجودى) لدى «سارتر» ، كما أودعها كتابه الشهير (الوجود والعدم) ، وعندما ظهر هذا الكتاب فى عام ١٩٤٣ ، لم يكن التحليل النفسى (الوجودى) قد وجد «فرويد» ، على حد تعبير العالم النفسى «بيتر دمبسى» فى كتابه (علم النفس عند سارتر) ، وقد تلافى «سارتر» بنفسه هذا النقص ، فطبق فى عام ١٩٤٧ نظريته على حالة «بودلير» .

«سارتر» إنما يذكر حالة «بودلير» ، ويفصل القول فيها على أنها تمثل تماماً تلك الفكرة الجديدة التى أدخلها على التحليل النفسى بدلا من فكرة اللا شعور وفكرة الرقيب ألا وهى فكرة (خداع النفس) .

إن «بودلير» كما يراه «سارتر» إنسان اختار أن يرى نفسه كما لو كانت شخصاً آخر ، وحياته هى قصة هذه الهزيمة ، قصة عدم قدرته على أن يرى نفسه فى عين نفسه ، إن سبب فشله يرجع إلى أنه يعى أن رؤيته للأشياء هى رؤية ضمن الأشياء الموثية ، إنه يعرف أنه لن يحصل على الإطلاق على ملكية لذاته ، إنه محمل بذاته ، إنه يشعر بالغبان .

لقد اكتشف «بودلير» كما يقول «سارتر» ، أنه واحد ووحيد ، وأن الحياة قد منحت له لا لشيء ، وبالتالي فقد تصور العزلة كمصير له ، وهذا هو الاختيار الأصيل الأولى الذى اتخذته «بودلير» لنفسه ، إن «بودلير» وقد شعر أنه مهجور ومنبوذ لم يستسلم للعزلة القاسية ، بل تصور أنه يطلب هذه العزلة ، لقد عاش نفسه باعتباره شخصاً آخر ، وهو يؤكد هذه الأخيرة .. فهو يشعر ويرغب فى أن يشعر بأنه فريد ، فريد فى الفرح المعزول .. ، فريد فى الرعب المثنى .

إن «بودلير» كما يقول «بيتر دمبسي» أشبه بنرجس ، فهو إنسان لا ينسى ذاته أبداً ، وهو ينظر إلى ذاته ليرأها متطلعة ، والأشياء الحقيقية ليست بذات قيمة على الإطلاق ، إن وظيفة الأشياء أن تتيح له أن يتأمل ذاته وهو ينظر إليها ، وبالنسبة للإنسان الذى يتأمل ، فإن كل مشروع يكون عبثاً ، «وبودلير» كان غارقاً فى هذه العبثية . وكانت حياته سلسلة من المشروعات المتفجرة التى لا تعنى إلا العبث ولا تولد سوى الغثيان .

غير أن «بودلير» كما يقول «سارتر» ، حر ومحكوم عليه بالحرية ، ولا يستطيع أن يجد - سواء فى داخله أو فى خارجه - أى ملجأ ضد هذه الحرية ، ولقد وجد التعبير عن ذلك لا فى حياة العمل ، بل فى الإبداع الشعرى الفنى ، إن إنسان العمل لا يتساءل عن الغاية ، بل يتساءل عن وسيلة تحقيق الغاية ، أما «بودلير» فهو فنان ، والإبداع حرية خالصة ، وأسبق على هذه الحرية .. العدم ..

وكان المعتقد أن يد «بودلير» حريته الإبداعية إلى مجال القيمة ، ولكنه احتفظ بالمبادئ الأخلاقية ، والثقافة الإنسانية ، وعاود اكتشاف نزعة الإنسانية عن طريق الإبداع الفنى . لقد أراد أن يكون حرّاً فى عالم صنع من قبل ، فى عالم جاء إليه ولم يكن من صعه ، ولقد بزغ فجأة فى العزلة والحناء ، فأحس أن كل شيء يجب أن يبدأ من جديد . ومن هنا كان مرضه الوجودى ، وصراعه المرير الحاد ، وفشله الإنسانى الدائم ، وهذا كله راجع إلى طبيعة الاختيار الحر لدى الشاعر ، اختياره لنفسه وللعالم .

إن اختيار «بودلير» كما يقول «سارتر» هو وعيه ، وهو مشروعه الجوهري ، لقد تشبع باختياره ، حتى لقد أصبح هذا الاختيار شفافاً ، أصبح نور رؤيته وشعلة تفكيره ، ولكن الاختيار الأصلى «لبودلير» تم فى حالة من خداع النفس أوسوء الطوية ، وهو ما ظهر فيما بعد عندما وحد بين نفسه وبين ماضيه ، وتلك كانت محاولة للإفلات من الحرية .

والنتيجة ، النتيجة أن بودلير كما يقول سارتر لم يقدم لمجتمعه سوى بعض الأشياء غير المجدية ، وظل منغلّقاً فى قيعان نفسه ، مشغولاً بأغوار ذاته ، لقد اختار أن يعيش لنفسه ، ومن ثم كان شاهداً على الحقيقة التى تذهب إلى أن الاختيار الحر الذى يصنع به الإنسان نفسه هو اختيار يساوى مصيره .. تلك هى نظرية «سارتر» فى التحليل النفسى الوجودى ، وهذا هو تطبيقه لنظريته على الشاعر الفرنسى الشهير «شارل بودلير» ، وأهمية التحليل النفسى الوجودى ، لا تقتصر على استكمال دائرة المذهب الوجودى الذى دعا إليه «سارتر» وكفى ،

ولكنها همزة الوصل بين عالم الأشياء وعالم الإنسان ، أوبين عالم الوجود وعالم الحرية ، على اعتبار أنه إذا كان الإنسان حرة ، فالفنان حرة مطلقة ، وهذا هو سر اهتمام « سارتر » بالرواية وعالم الرواية ، فعنده أن الروائي مفكر (فينومولوجي) ، تظل عينه مثبتة على ما تفعل ، لا على ما يجب أن تفعل ، ولا على المفروض أن تفعله .

وهو واصف أكثر منه شارح ، وبالتالي فهو يشارك كما تقول « إيريس ميردوخ » في اكتشافات الفيلسوف ، وعلى ذلك فالرواية صورة وتعليق على الوضع الإنساني ، كما أنها نتاج نمطي للحقبة التي تنتمي إليها كتابات « نيتشة » ، وعلم نفس « فرويد » ، وفلسفة « سارتر » .

فماذا عن (الرواية الوجودية الساترية) ؟ أو الرواية الوجودية عند سارتر؟ .. يقول « سارتر » : « إن كل شخصية من شخصياتي قد تأتى أى شىء على الإطلاق بعد أن تكون قد فعلت أى شىء ، وأنا لا أحسب حساباً لما إذا كان من الممكن تصديق العقل فى ضوء أفعالها السابقة ، ولكننى أهتم بالموقف وبالحرية الكامنة فيه ، ففي روايات « زولا » يتبع كل شىء أقصى قدرية ممكنة ، فشخصياته ذات ماض ، ولكن شخصياتي ذات مستقبل » .

هكذا يحدد « سارتر » أسلوبه الفني فى كتابة الرواية ، فهو إنما يصدر فى الواقع عن نظره الفلسفية الأكثر شمولاً ، ولا يتبع فى رواياته الأساليب التقليدية .. مثل الاهتمام ببناء الشخصية والحدث ، وهما الركيزتان الأساسيتان اللتان تقوم عليهما الرواية ، وإشارته إلى « زولا » ، تؤكد أنه إذا كان كتاب الرواية قد ساروا على مبدأ تطور الحدث تبعاً للدوافع الداخلية للشخصيات ، وللظروف البيئية المحيطة بها ، أى عملاً بقانون الحتمية والضرورة ، فإن « سارتر » ، إنما يختار لنفسه ولرواياته منهجاً آخر ، ومنطلقه الفلسفى فى عدم إقامة عالمه فى الرواية على الأسس التقليدية المعروفة ، هو أنه لا يؤمن بأن الإنسان محكوم بالوراثة والبيئة ، بل ولا حتى بماضيه ، وإنما الإنسان حرة ، ومحكوم عليه بالحرية ، وبالتالي لا يمكن التنبؤ بما سيأتيه من أفعال فى اللحظة التالية باعتباره قادراً على أن يتخلص من ماضيه ، وأن يختار طريقاً جديداً فى كل لحظة .

« وسارتر » ، لا يصور التجربة الإنسانية عن طريق قصة محبوك الأطراف ، وإنما ينقلها من خلال متواليات مشهدية لا تخضع لتطور الحدث فى الرواية التقليدية ، من موقف إلى عقدة إلى نهاية ، والشكل هنا إنما ينبثق من أن الحياة فى نظر « سارتر » ، ليست إلا مجموعة من .

الأحداث المنفصلة ، لا تحمل معنى ولا تؤدي إلى شيء .. وهذا ما عبر عنه « أنطوان روكنتان » بطل رواية (الغثيان) بقوله :

« الإنسان دائماً قصاص ، يعيش محاطاً بقصصه وقصص الآخرين ، يرى كل ما يحدث له من خلالهم ، ويحاول أن يحيا حياته كما لو كان يحكيها » .
 أى أنه لا يرى وجوداً للتتابع المنطقي في التجربة البشرية ، وإدراكه لهذه الحقيقة هو الذى يجعله يدرك استحالة أن يقص علينا قصصاً محبوكة .

وتلك هى الرؤيا التى يعبر عنها « سارتر » من خلال الشكل الوجودى للرواية ، الذى لا يتبع الشكل التقليدى لتطور الحدث ، ولا لبناء الشخصية ، فالتواليات من التجارب التى يمر بها روكنتان كافية لأن تطور هذا المفهوم الوجودى ، أى انفصال الشخصية عن (الأنا) ، وعن البيئة الاجتماعية ، وعن الماضى .

وإذا كانت كل ملامح رواية (الغثيان) الفكرية والفنية ، تؤكد شيئاً واحداً هو الحرية ، فهذا هو المحور الأساسى الذى تدور حوله روايات « سارتر » جميعاً ، فإن قضية الحرية .. ما تدل عليه وما تؤدي إليه .. هى السؤال الضخم الذى يطرحه « سارتر » فى جميع قصصه ورواياته ابتداءً من مجموعته القصصية (الجدار) ١٩٣٧ - ١٩٣٩ ، وروايته الفلسفية (الغثيان) ١٩٣٨ ، وثلاثيته الروائية (دروب الحرية) التى صدر منها : (سن الرشد) و (وقف التنفيذ) ١٩٤٥ ، ثم (الموت فى النفس) ١٩٤٩ ، وأخيراً يحىء الجزء الرابع بعنوان (الفرصة الأخيرة) ، الذى وعد به « سارتر » ولكنه لم يكمله .

أما مجموعته القصصية (الجدار) ، فإن كل قصة من قصصها الخمس تصور فكرة فلسفية أثيرة لدى « سارتر » ، فالقصة الأولى وهى بعنوان (المجموعة) ، يرد بها على فكرة « هيدجر » فى أن الإنسان يستطيع أن يعيش فى اتجاه موته ، ومن ثم يمكن أن يؤنس هذا الموت ، والقصة الثانية بعنوان (الغرفة) ، تصور استحالة أن ينفذ العقل بالإرادة من عالم الجنون ، والقصة الثالثة بعنوان (ايروستريتوس) ، تستكشف حدود التزعة اللاإنسانية ، والقصة الرابعة بعنوان (صميمية) ، عبارة عن دراسة لفكرة خداع النفس أو سوء الطوية ، أما القصة الخامسة والأخيرة وهى (طفولة زعيم) ، فتصور الطريقة التى يمكن للعقل الإنسانى أن يهرب بها من الشعور بكونه زائداً عن الوجود ، وذلك بالاندفاع إلى عالم الجنون المريح .

وليس من شك فى أن كل قصة من هذه القصص الخمس كما يقول الناقد « فيليب

تودى» ، تعبر عن وعى صادر من كونها كتبت لتصوير نقطة فلسفية بعينها ، غير أن القصص جميعاً كما يقول «جون ويتان» بها هزة انفعالية مكثفة ليس من السهولة سبر أغوارها ، وما كان يمكن أن يكون لها مثل هذه الهزة ، لو كان «سارتر» قد قصد بكل بساطة أن يصور شيئاً واضحاً من قبل في عقله ..

والذى يعيننا الآن كما يقول «جون ويتان» ، هو أننا نستطيع أن نتبين ثلاثة مظاهر رئيسية للوعى الوجودى فى هذه القصص وهى : الغربة التى لا تقهر ، ثم خداع النفس المفجع للإنسان الذى يمارس غشيانه ، أو الذى يتجاوز هذا الغشيان ، وأخيراً استحالة الاستحواذ الحقيقى المباشر على الزمن .

وكل هذه المظاهر ممثلة فى هذه القصص القصيرة ، فالأشياء يتم تناوّلها كشيء غريب فى (الجدار) و (الغرفة) و (طفولة زعيم) ، و (خداع النفس أو سوء الطوية) يصبح شيئاً سخيفاً مضحكاً فى (إيروستريتوس) و (الغرفة) و (طفولة زعيم) ، وصورة تطابق الذات فى القصة الأخيرة هى مظهر لمشكلة الزمن .

غير أن هذه المظاهر جميعاً تظهر فى رواية (الغشيان) ، بعبقرية فريدة ومتطورة ، فإذا كانت (طفولة زعيم) ، تصور حياة شخص وجودى من سن الطفولة إلى تقبل خداع النفس فى أول عهده بسن الرجولة ، فإن (الغشيان) ، تصور شخصية « أنطوان روكاتان » ، وهو شخص فى حوالى الثلاثين من عمره ، يمارس عملية اكتشاف وجوده كنوع من أنواع الأزمة ، وعندما تبدأ القصة نراه يعيش منذ فترة فى (ميناء بوفيل) ، بالقرب من شاطئ البحر ، واسم هذا الميناء بمثابة تحريف لاسم مدينة الهافر ، التى كان يسكنها « سارتر » نفسه ، ويمضى « روكاتان » يكتب قصة حياة شخصية ثانوية من شخصيات القرن الثامن عشر هو « دى روليون » ، والقصة على شكل مذكرات ، وذلك حتى يتمكن من إلقاء الضوء على بعض التجارب الغريبة التى أقلقته فى الفترة الأخيرة ، وهو يعيش وحيداً فى المدينة ، فيما عدا علاقات عابرة كونها فى المقهى والمكتبة التى يتردد عليها لكتابة حياة « دى روليون » . « وروكاتان » فى الواقع يعيش وحيداً فى العالم ، وأقرب إنسان إليه هى « آلى » زوجته السابقة التى انفصل عنها منذ أربع سنوات ، ولهذا فهو وعى معزول على استعداد لأن يعرضيته فى الكون ، وهذا هو بالضبط ما حدث له ، فإن تجارب « روكاتان » الغريبة عبارة

عن نويات تشنها عرضية شعوره بالغثيان ، وهو الشعور الذى يتضاعف حتى يصل إلى حد الأزمة مع تطور القصة ..

وإذا كانت رواية (الغثيان) ، رواية عن فيلسوف أصبح واعياً بفلسفته ، خاصة أن البطل قدم في الرواية كمغامر سابق ، تحول إلى مؤرخ ، دون أن يقلل ذلك من كونه فيلسوفاً ، فإن (الغثيان) برغم هذا كله ، تظل عملاً روائياً فريداً في نوعه ، وذلك بسبب طبيعتها الفلسفية والأدبية . وربما لم يكن هناك أى عمل آخر اتخذ فيه المزاج الفلسفى مثل هذا الوصف الأدبى الكامل . ويمكن بالأحرى كما يقول « جون ويتان » وصف رواية (الغثيان) بعنوان كتاب الفيلسوف الشهير « ديكارت » (مقال فى المنهج) ، كتب فى شكل روائى .. فى القرن العشرين .

أما رواية (دروب الحرية) ، فتتكون من ثلاثة أجزاء أو بالأحرى أربعة أجزاء هى : (سن الرشد) ، و (وقف التنفيذ) ، و (الموت فى النفس) و (الفرصة الأخيرة) وإن لم يكمل « سارتر » الجزء الرابع ، أما الجزء الأول فيهم أساساً يبحث بطل الرواية عن ثمن عملية إجهاض لزوجته « مارسيل » ، وتقع أحداث الرواية فى عام ١٩٣٨ ، وأما الجزء الثانى فهو عن (أزمة ميونيخ) ، (وعن سقوط فرنسا) تقع أحداث الجزء الثالث .

وتعد رواية (دروب الحرية) دراسة تفصيلية للطرق المختلفة التى يؤكد بها الناس أوينكرون حريتهم ، خلال سعيهم الدائب من أجل امتلاك الوجود ، ومن خلال الثقة الكاملة بالذات . فإذا كان « سارتر » فى رواية (الغثيان) ، قد أظهر بطريقة تجريدية الشكل الخاوى للمشروع الإنسانى ، فهو يحاول فى (دروب الحرية) أن يظهر لنا بطريقة تجسيدية تنوع الطرق التى يحاول بها الناس أن يحققوا الحرية . وذلك كله من خلال دراسة « سارتر » لأنماط الوعى الرئيسة الثلاثة ، وهى المثقف الذى بلا تأثير « ماتيو » ، والفاقد الذى يحدث تأثيراً سلبياً « دانيال » ، والأيدىولوجى الذى يحاول أن يؤثر تأثيراً إيجابياً « برونه » ...

والرواية عبارة عن جدل يستخدم الرمزية ، والتحليل الجلى الواضح ، والشخصيات الشديدة الشفافية ، التى تثير العقل وتهز الوجدان ، وفيما يتعلق بالعلاقات بين الشخصيات ، فإنه لا توجد نقطة متوسطة بين بصيرة المحلل ، وبين ضياع الشخصية ، فنحن نشعر دوماً بالانتقال العنيف من العماء الكامل إلى الحرية الخالصة ، ومن صمت اللا عقل إلى فراغ

التأمل ، إن سارتر كما تقول « إيريس ميردوخ » ، يقود أبطاله في (دروب الحرية) ، إلى نقطة البصيرة والتحقق واليأس ، وهناك يتركهم .. قد يرجعون وقد سقطوا ، إلا أنهم لا يعرفون كيف يواصلون الطريق ..

ولقد وجه إلى « سارتر » نقد شهير على أساس أن رواياته الثلاث (الجدار) ، (الغثيان) ، و(دروب الحرية) ، هي مجرد تصوير لأفكاره الفلسفية ، والاتهام نفسه ينسحب بالطبع على أعماله المسرحية التي لا تتناولها الآن ، ولكن الرد الذي يمكن أن يلحظ هذا النقد ، هو أن « سارتر » ليس من فلاسفة المذهب الذين تتعارض مؤلفاتهم الفلسفية مع كتاباتهم الأدبية ، إنه لا يتأمل تأملاً تجريدياً في الحقيقة والجمال ، كما أنه لا ينجرف في تيار التحليل اللغوي ، وإنما هو باعتباره (فينومولوجيًا) ، يحاول الاستحواذ على المواقف في تكاملها المحي المحسوس ، وباعتباره وجوديًا تدفعه فلسفته في الوعي إلى التفكير في الأفراد في حدود وعيهم بأنفسهم وبالأخرين .

وتفكير « سارتر » تفكير فلسفي بلا شك ، لكنه تفكير يشكل (فلسفة حياة) بالمعنى الكامل لفلسفات الحياة ، وعندما يحاول فيلسوف أن يتمسك بهذه الطريقة ، فمن المؤكد أنه لن يبعد تمامًا عن النظرة الأدبية .

وعلى أية حال ، يمكن القول كما يقول « جون ويتان » ، بأن « سارتر » بدلا من أن يستخدم رواياته لتصوير أفكاره الفلسفية ، فقد استنبط أفكاره الفلسفية من استحواذه على الحقيقة التي حصل عليها من خلال كتابته لرواياته ، بمعنى أنه لا يوجد خط فاصل بين شكلي النشاط ، حيث أن الرواية الكاملة يمكن أن تكون قطعة كاملة من الفلسفة الوجودية ، أو بالأحرى من الأدب الوجودي .

حقاً ، إنه كما كان لفلاسفة الوجود في العصر الحديث فضل جلاء الفكر الوجودي ، فقد كان « سارتر » أقوى من دعا إلى الأدب الوجودي ، وإن كتابه الشهير (ما الأدب ؟) ، الذي يكشف عن اطلاع « سارتر » الواسع على مختلف المذاهب الأدبية ونقده التحليلي لها ، ليعد دعامه كبرى لهذا الأدب الجديد ، الذي يقول عنه « سارتر » :

« يوضح هذا الأدب في بساطة أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التي يضعها لنفسه دائماً خلقية ، وهو يبين لنا كيف أنه في كل منا يكمن الإنسان المبتكر ، فكل إنسان يبتكر نفسه بابتكاره لموقفه الخاص به ، فعلى الإنسان من اليوم أن يبتكر كل يوم » .

وعلى الرغم من أن «سارتر» يرى مجابهة الموقف بكل ما لدى الإنسان من قوة وعنفة ، لأن مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلقة وظلاماً ، هو في ذاته أول درجة من درجات التحكم فيه ، فإنه يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب ، بحيث تكافح شخصياته الحرة في سبيل النجاة من المأزق ، وذلك باختيارها ما يتفق والارادة الخيرة . وهذا ما عبر عنه « سارتر » تعبيراً رائعاً قال فيه :

« في بعض المواقف لا مكان لتبادل حدين أحدهما الموت .. ويجب أن يتصرف الإنسان بحيث يستطيع في كل حالة أن يختار الحياة » ..

فالحرية قوة متعالية ، يحقق أصحابها وجودهم ، كما يشاركون من خلالها في تحقيق المواقف الإنسانية ، لكي يكون الأدب بمثابة ضمير المجتمع الحي كما كانت الفلسفة هي ضمير الحرية . وهذا هو « سارتر » فيلسوف الحرية ، وأديب الحياة ، الذي استطاع بفلسفته وأدبه أن يشكل صرخة احتجاج في وجه العصر ، صرخة تهب بعصرنا ألا يكون كسالف العصور ، صرخة تعلن علينا .. الحرية ..

المصادر والمراجع

بالإضافة إلى المصادر والمراجع الأجنبية المذكورة في حينها ، نشير إلى أهم ما رجعنا إليه من كتب عربية ، مؤلفة أو مترجمة ، في كل فصل على حدة ، من فصول هذا الكتاب :

التقديم

- ١ - د. شكري عياد : الرؤيا المقيدة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨

الصرخة الأولى : هيجل

- ٢ - إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجليل عند هيجل : دار المعارف بمصر ١٩٦٩
- ٣ - د. زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة : مكتبة مصر ١٩٧٠
- ٤ - د. عبد الفتاح الديدي : هيجل - توابغ الفكر الغربي : دار المعارف بمصر ١٩٦٨
- ٥ - علي أدهم : بين الفلسفة والأدب : دار المعارف بمصر ١٩٧٨

الصرخة الثانية : كيركيجارد

- ٦ - إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجليل عند هيجل : دار المعارف ١٩٦٩
- ٧ - أنيس منصور : الوجودية : كتب للجميع يونية ١٩٥٦
- ٨ - د. زكريا إبراهيم : الفلسفة الوجودية : (اقرأ) دار المعارف بمصر ١٩٥٦

- ٩ - د. عبد الغفار مكاوي : هلدلين - نوايغ الفكر الغربى
دار المعارف بمصر ١٩٧٤
- ١٠ - فرنسيس فرجسون : فكرة المسرح : ترجمة : جلال العشرى
دار النهضة العربية ١٩٦٤

الصرخة الثالثة : رينيه ريلكه

- ١١ - د. عثمان أمين : كراسات ماله لوريدي زيريج « لريلكه »
تراث الانسانية « المجلد الخامس » .
- ١٢ - د. مصطفى ماهر : ألوان من الأدب الألماني الحديث
دار صادر - بيروت ١٩٧٠

الصرخة الرابعة : هنريك إبسن

- ١٣ - روبرت بروتستين : المسرح الثورى : ترجمة : عبد الحليم البشلاوى
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٤ - ريموند ولير : المسرحية من إبسن إلى إليوت : ترجمة : د. فايز
اسكندر
- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٥ - د. على الراعى : مسرح برنارد شو
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٦ - د. لويس عوض : المسرح العالمى
دارا المعارف بمصر ١٩٦٤
- ١٧ - هنريك إبسن : بير جنت : ترجمة وتقديم : د. على الراعى
روائع المسرح العالمى ١٩٦٤

الصرخة الخامسة : برتراند رسل

- ١٨ - برتراند رسل : محاورات برتراند رسل : ترجمة : جلال العشرى
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩

- ١٩- د. زكى نجيب محمود : برتراند رسل - نوابغ الفكر الغربى
دار المعارف بمصر
- ٢٠- د. زكى نجيب محمود : ثقافتنا فى مواجهة العصر
دار الشروق ١٩٧٦
- ٢١- د. فؤاد زكريا : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

الصرخة السادسة : أندريه بريتون

- ٢٢- جان قال : الفلسفة من ديكارت إلى سارتر : ترجمة : فؤاد كامل
دار الكاتب العربى ١٩٦٨
- ٢٣- جورج فلانجان : حول الفن الحديث : ترجمة : كمال الملاخ
دار المعارف بمصر ١٩٦٢
- ٢٤- د. عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث - الجزء الأول
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٢٥- د. فائق متى : إليوت - نوابغ الفكر الغربى
دارا المعارف بمصر

الصرخة السابعة : أندريه مالرو

- ٢٦- أندريه مالرو : لا مذكرات : ترجمة فؤاد حداد
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٢٧- د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر
مكتبة مصر ١٩٦٦
- ٢٨- فؤاد كامل : أندريه مالرو - شاعر الغربة والنضال
دارا المعارف بمصر ١٩٧١
- ٢٩- د. لويس عوض : دراسات أوربية
كتاب الهلال يناير ١٩٧١

الصرخة الثامنة : أرنست همنجواى

- ٣٠- روبرت سييلر : تطور الأدب الأمريكى : ترجمة : توفيق صايغ
المؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩
- ٣١- كارلوس بيكر : إرنست همنجواى : ترجمة : د. إحسان عباس
دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩

الصرخة التاسعة : يوجين أونيل

- ٣٢- باريت كلارك : يوجين أونيل : ترجمة : حسن محمود عباس
المكتبة العصرية بيروت ١٩٦٥
- ٣٣- جلال العشرى : لن يسدل الستار
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧
- ٣٤- دوريس الكسندر : يوجين أونيل : ترجمة وتقديم درينى خشبة
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦

الصرخة العاشرة : ألير كامى

- ٣٥- أنيس منصور : الوجودية
كتب للجميع - يونية ١٩٥٦
- ٣٦- جون كروكشانك : ألير كامى وأدب الغرد ترجمة : جلال العشرى
دار الوطن العربى بيروت ١٩٧٣
- ٣٧- روبر دولوييه : كامو والغرد : ترجمة : د. سهيل إدريس
دار الآداب بيروت ١٩٥٥
- ٣٨- رمسيس يونان : دراسات فى الفن
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٩
- ٣٩- د. عبد الغفار مكاوى : ألير كامى - محاولة لدراسة فكره الفلسفى
دار المعارف بمصر ١٩٦٤

٤٠- د. عبد الغفار مكاوي : البلد البعيد

دار الكاتب العربي ١٩٦٨

الصرخة الحادية عشرة : روجيه جارودي

٤١- روجيه جارودي : واقعية بلاضفاف ترجمة : حلم طوسون

دار الكاتب العربي ١٩٦٨

٤٢- محمود أمين العالم : الثقافة والثورة

دار الآداب بيروت ١٩٧٠

الصرخة الثانية عشرة : جون أوزبورن

٤٣- أنيس منصور : وداعاً أيها الملل

الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤

٤٤- جلال العشري : لن يسدل الستار

مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧

٤٥- د. رمسيس عوض : في الرواية الإنجليزية المعاصرة

دار المعارف بمصر ١٩٦٧

الصرخة الثالثة عشرة : كولن ويلسون

٤٦- د. رمسيس عوض : في الرواية الإنجليزية المعاصرة

دارا المعارف بمصر ١٩٦٧

٤٧- كولن ولسون : اللا متنى : ترجمة : أنيس زكى حسن

دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٠

٤٨- د. مصطفى بدوى : دراسات في الشعر والمسرح

الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩

الصرخة الرابعة عشرة : فرانسواز ساجان

٤٩- أنيس منصور : يسقط الحائط الرابع

دار القلم ١٩٦٥

الصرخة الخامسة عشرة : صول يلو

- ٥٠- روبرت سبيلر : تطور الأدب الأمريكي : ترجمة : توفيق صايغ
المؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩
- ٥١- فردريك هوفن : القصة الحديثة في أميركا : ترجمة : بكر عباس
دار الثقافة بيروت ١٩٦١
- ٥٢- د. نبيل راغب : موسوعة أدباء أمريكا الجزء الأول
دار المعارف بمصر ١٩٧٩

الصرخة السادسة عشرة : آلان روب جرييه

- ٥٣- آلان روب جرييه : نصوص رواية جديدة : ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى
دار المعارف بمصر ١٩٦٨
- ٥٤- د. سامية أحمد أسعد : في الأدب الفرنسي المعاصر
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦

الصرخة السابعة عشرة : جان بول سارتر

- ٥٥- جان بول سارتر : الوجود والعدم ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي
دار الآداب بيروت ١٩٦٦
- ٥٦- جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة : د. غنيمي هلال
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦١
- ٥٧- مجاهد عبد المنعم مجاهد : سارتر : عاصفة على العصر
دار الآداب بيروت ١٩٦٥

فهرس

صفحة

٧	: أن نكون عصريين معناه قبلأ أن نكونأ أصلاء	تقديم
١٥	: هيجل - الحياة هي حياة الفكر	الصرخة الأولى
٣١	: كيركيغارد - الطريق والحق والحياة	الصرخة الثانية
٤٧	: رينيه ريلكة - الإرادة .. يالها من إله صغير ! ...	الصرخة الثالثة
٦٥	: هنريك إبسن - لم تعد هناك فاكهة محرمة !	الصرخة الرابعة
٨١	: برتراند رسل - لا فكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر	الصرخة الخامسة
١٠١	: أندريه بريتون - الواقع لا .. ما فوق الواقع .. نعم !	الصرخة السادسة
١١٩	: أندريه مالرو - سارق النار ... وعاشق الآثار	الصرخة السابعة
١٣٥	: إرنست جواي - في نهايتي بدايتي .. وفي فئالي حياتي	الصرخة الثامنة
١٤٩	: يوجين أونيل - ولدت في لوكاندة .. ومت في لوكاندة	الصرخة التاسعة
١٦٩	: ألبر كامى - الإنسان .. ذلك للمستحيل	الصرخة العاشرة
١٨٥	: روجيه جارودى - الحياة ليست لها ضفاف	الصرخة الحادية عشرة
٢٠٣	: جون أوزبورن - ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان !	الصرخة الثانية عشرة
٢١٩	: كولن ويلسون - اللامتى .. إنسان هذا العصر	الصرخة الثالثة عشرة
٢٣٥	: فرانسواز ساجان - وداعاً أيتها الأحزان !	الصرخة الرابعة عشرة
٢٥٣	: صول بيلو - هل الفن للفن أم للحياة أم لله ؟	الصرخة الخامسة عشرة
٢٦٩	: آلان روب جريه - إما الفن أو الفنان ؟	الصرخة السادسة عشرة
٢٨٥	: جان بول سارتر - الإنسان محكوم عليه بالحرية ! ..	الصرخة السابعة عشرة
٣٠٣	المصادر والمراجع	

وللمؤلف . . كتب أخرى

(أ) مؤلفة :

- | | |
|------------------------------|--------------------------------------|
| دار الكتاب العربي | ١ - حقيقة الفلسفات الإسلامية |
| الهيئة المصرية العامة للكتاب | ٢ - ثقافتنا .. بين الأصالة والمعاصرة |
| دار النهضة العربية | ٣ - المسرح أبوالفنون |
| دار المعارف بمصر | ٤ - مسرح أولامسرح |
| دار الشعب | ٥ - سقوط الأقنعة |
| مكتبة الأنجلو المصرية | ٦ - لن يسدل الستار |
| دار المعارف بمصر | ٧ - مصطفى محمود .. شاهد على عصره |
| دار المعارف بمصر | ٨ - الضحك .. فلسفة وفن |
| دار المعارف بمصر | ٩ - صرخات في وجه العصر |
| دار المعارف بمصر | ١٠ - تياترو .. في النقد المسرحي |
| المركز الثقافي الجامعي | ١١ - جيل وراء جيل |

(ب) مترجمة :

● مسرحيات :

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------|
| ليوجين أونيل - روائع المسرح العالمي | ١٢ - القرد الكثيف الشعر |
| ليوجين أونيل - روائع المسرح العالمي | ١٣ - الإله الكبير براون |
| لجون أوزبورن - مسرحيات عالمية | ١٤ - انظر وراءك في غضب |
| لإدوارد ألي - مسرحيات مختارة | ١٥ - الجنينة |
| سارتر - بيكيت - مسرحيات مختارة | ١٦ - من الوجودية إلى العبث |

● دراسات :

- ١٧ - فكرة المسرح
 ١٨ - أليركامى!! وأدب التمرد
 ١٩ - الموسوعة الفلسفية المختصرة
 ٢٠ - محاورات برتراند رسل
- لفرنسيس فرجسون - دار النهضة العربية
 لجون كروكشانك - دار الوطن العربي - بيروت
 مع آخرين - مكتبة الأنجلو المصرية
 لبرتراند رسل - الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع	١٩٨٢/٢٢٤٤
التقييم الدولى	ISBN ٩٧٧ - ٧٣٥٨ - ٦٦ - ٠

١/٨١/١٤٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

هذا الكتاب

هي صرخات وصيحات في وقت معا . صرخات نقي .
وصيحات إثبات . ومن النقي والإثبات . يولد التطور والتعبير .
والميلاد الجديد
والمؤلف يتناول تلك الشخصيات في محالاب الفكر والأدب
والفن والفلسفة . التي كان ولا يزال لها دورها المؤثر على ضمير
العصر باعتبارها شهود إثبات . وشهود نقي على عصرنا الحاضر .
حيث لا يمكن لأي مثقف عصري - مبدعاً كان أو ناقداً - إلا
أن يكون قد تأثر بأكثرها في جانب من جوانب فكره وإبداعه
إما شخصيات تعيش عصرها . وتتردد في كتاباتها أصداء
الحاضر .